LA MODERNA CRÍTICA LITERARIA HISPÁNICA

Miguel Ángel Garrido Gallardo

COLECCIONES
MAPFRE
1492

Colección Idioma e Iberoamérica

LA MODERNA CRÍTICA LITERARIA HISPÁNICA

Director coordinador: José Andrés-Gallego
Director de la Colección: Miguel Ángel Garrido
Diseño de cubierta: José Crespo

Paseo de Recoletos, 25 - 28004 Madrid
ISBN: 84-7100-671-5
Depósito Legal: M. 44634-1996
Compuesto en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19 - Madrid 28007
Impreso en los Talleres de Gráficas Lormo, S. A.
Isabel Méndez, 15 - 28038 Madrid
Impreso en España - Printed in Spain

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

LA MODERNA CRÍTICA LITERARIA HISPÁNICA

ANTOLOGÍA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Para ofrecer un panorama de la Crítica Literaria Hispánica de hoy es necesario, ante todo, precisar qué entendemos por «crítica literaria», lo cual no es plantearse una obviedad. Crítica literaria es la que se hace en los periódicos para informar a sus lectores de las novedades bibliográficas, es la que realizan los reseñadores de revistas filológicas para orientar sobre valores de determinados textos, es la que, como artículos de esas mismas revistas o formando por sí grandes volúmenes, se ofrece como interpretación autorizada, analítica, recreadora de lo que un autor literario entregó primero como obra. Aún más: hay una «crítica literaria» que puede no criticar (juzgar) nada sino que designa la actividad de lo que hoy más bien llamamos Teoría de la literatura, o sea, el suministro de claves, principios y métodos con los cuales uno se pertrecha para acometer la función de crítico.

La cosa se complica en cuanto los de la crítica militante acusan a los teóricos de no hacer más que logomaquias y éstos a los primeros de «críticos impresionistas». En medio están los que hacen sus críticas con procedimientos teóricos explícitos (implícitamente, toda crítica entraña algo de teoría).

Ni siquiera podemos distinguir entre crítica de periódicos y crítica profesoral, porque cada vez son más los profesores que ejercen la crítica en los suplementos especializados de los periódicos y también es más frecuente la figura del escritor con formación académica que ejerce tal función de manera no diferente (con mayor, igual o menor autoridad: eso es otro problema) a como lo hace el profesor vecino de página.

Los alemanes distinguieron una *Literaturwissenschat* (literalmente, Ciencia de la Literatura) y una *Literaturkritik* (Crítica militante). Aunque hoy no debamos traducir «ciencia» para evitar connotaciones peligrosas, nos puede valer la distinción para decir que el panorama que aquí se pretende mostrar se refiere a la primera en su vertiente aplicada, o sea, a la crítica literaria de base teórica explícita que se hace ahora en el mundo hispánico. Con lo que hemos dicho, se entenderá que así conoceremos tanto los avances del mundo académico cuanto las novedades del mundo periodístico. Quien hace crítica en los *media* valiéndose simplemente de su buen gusto (bien interesante que es esa labor cuando el que la ejerce está efectivamente capacitado), se atiende a las condiciones de percepción universales del ser humano (y no hay, pues, por qué hablar de *hoy*) y a los supuestos culturales del ambiente, que son los que la *otra* crítica pretende poner de relieve.

Hay que advertir que esta crítica no se confunde con los trabajos de Historia de la literatura, aunque no pueda (ni deba) prescindir de ellos. Ciertamente, en el nacimiento y constitución académica de la nueva disciplina, que venía a sustituir en nuestro siglo el hueco dejado por la Retórica y la Poética, ha habido su componente polémica como ocurre siempre que es preciso compartir algo. Compartir el campo de los estudios literarios donde circulaban a sus anchas los historiadores ha sido (está siendo) una conquista no sin resistencias, pero a estas alturas parece que se libran las últimas escaramuzas. Todo el mundo tiene un lugar bajo el sol en el ancho espacio de la cultura.

La crítica literaria constituye un discurso especialmente rico. La peculiaridad de su objeto —la Literatura— que comparte serie cultural con los objetos artísticos (Bellas Artes) y que está «fabricada» con la lengua natural, gozne de la dimensión personal e intrasferible del ser humano y de la dimensión social y comunicativa que le es consustancial, hace que en los discursos que analizan tal fenómeno se manifiesten claves antropológicas (filosóficas), históricas, estéticas y sociales del más variado tipo.

Precisamente cada uno de los caminos de la crítica literaria contemporánea se traza sobre el correspondiente hilo conductor y puede ser insuficiente por lo que omite. Hay que tener en cuenta que cada texto reclama también un tratamiento preferente. No hace falta

especialización alguna para advertir que el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz se presta a la indagación psicológica y se mostrará tercamente duro ante la sociológica. Sin duda, en la galdosiana serie de *Torquemada* sucede al revés.

Por todo lo dicho, creo que la crítica literaria es uno de los *lugares* de privilegio como observatorio de cualquier panorama cultural y, por tanto, del hispánico. También sobre qué entendemos por «hispánico» habremos de decir alguna palabra.

La crítica literaria hispánica en su conjunto se constituye a partir de tres procedencias: 1) Los autores españoles dedicados a estas cuestiones cuyo número ha aumentado de manera notabilísima en las últimas décadas, tanto el de los que tienen su marco institucional en las cátedras de Historia de la Literatura, como el de los nuevos profesores de Teoría de la Literatura cuya inscripción como área académica es de reciente implantación. 2) Los autores de los diferentes países hispanoamericanos. Hay que advertir, sin embargo, que este segundo apartado es simplificatorio en extremo, porque, aunque se pudiera atisbar algunos rasgos comunes en este hispanismo de América, el desarrollo y las escuelas son tan dispares en cada una de las Repúblicas que habría más bien que hablar de filólogos mexicanos, argentinos, chilenos, colombianos, venezolanos, etc. (y españoles) sin agrupación alguna. 3) Los profesores e investigadores que, a lo largo y ancho del resto del mundo, cultivan el estudio de la literatura en español y cuyo número se cuenta por centenares y centenares como se ve, por ejemplo, en los listados de la Asociación Internacional de Hispanistas.

A finales de este siglo XX, cuando los hablantes de español van a superar los 400 millones, necesariamente el interés por la cultura producida en esta lengua va creciendo de día en día. Alguien tendrá que agradecer alguna vez a estos hispanistas lo que han hecho por la presencia de lo hispánico en todo el orbe antes de que su necesidad fuera tan clara. Al menos, yo quiero dejar constancia de mi agradecimiento aquí.

Difícil es determinar qué es el «hoy» en una disciplina como ésta en la que el cambio es continuo y no sólo ni principalmente por cuestión de moda. Desde que la crítica contemporánea se ha preocupado por el rigor, ha hecho del principio de la ciencia moderna (hipótesis/contrastación en la práctica/nueva hipótesis) su *mo-*

dus operandi fundamental. De todas formas, prescindiendo de la moda entendida como capricho, todo lo que se hace (se dice) en la crítica literaria responde a una cierta acción o reacción sobre ciertos supuestos reformulados a principios de siglo, aunque se ampararan en la autoridad de Aristóteles.

Algunos estudiosos eslavos, entre los que ha quedado destacado en la Historia el nombre de Jakobson, se plantearon en los años veinte buscar un fundamento sólido a la crítica literaria mediante el cual se pudiera decir de manera objetiva que un texto era literario o no lo era o lo era en cierta medida. Buscar la literariedad, ése fue el lema. Y muchas cosas se encontraron a partir de aquí.

Buscaron esa literariedad en la especial elaboración de los textos clasificables como literarios y Jakobson descubrió unas propiedades de la poesía (las que años más tarde definiría como propias de la «función poética») que son determinables en la estructura misma de esas secuencias lingüísticas que llamamos poemas. Pero paralelismos y repeticiones, por mucho que se quiera, no ofrecen el *quid* de la cuestión. Prescindiendo del hecho de que la mayor parte de lo que hoy conocemos como literatura está escrito en prosa (donde el fenómeno se da en menor proporción) terminó por saltar a la vista el problema que suponía que tales procedimientos se dieran en textos no literarios y, aún más, que ciertos textos clasificados como literarios no respondieran en absoluto, ni con adaptaciones y ampliaciones de las reglas para tratar de prosa en vez de poesía, a la función poética.

Una cosa es cierta, sin embargo. Estos procedimientos, y todos los demás aducidos por los autores que terminaron por denominarse como Formalistas rusos en la historia de nuestra disciplina, están habitualmente presentes en la elaboración lingüística de los poemas y, de modo más flexible y abierto, en la confección de esos tejidos (textos) que llamamos prosas literarias. Bien está denunciar que no constituyen condición ni necesaria ni suficiente, pero fue todo un logro determinar que habitualmente sí constituyen condición.

Así, nada tiene de extraño que, a lo largo de este volumen, aparezcan, implícita o explícitamente, dichos supuestos caracterizados y tampoco —hasta tal punto muchos críticos los tienen en la cabeza— que su descalificación adopte un cierto aire de denuncia o retador. No todo y no sólo se explica por la función poética, pero vale más la pena explicar algo que simplemente callar por no saber qué decir.

Así lo han visto la mayoría de los tratadistas.

En todo caso, el nacimiento de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX tiene como denominador común el deseo de estudiar la *obra en sí* y no en sus circunstancias históricas, biográficas o sociales, o sea, interrogar a la obra y no a su autor, al entorno o a los antecedentes.

No les faltaba razón a los autores de la época para denunciar los trabajos que tomaban el texto literario como pretexto de no se sabe qué presuntas ilustraciones o meros lucimientos de la propia erudición. Bien pronto, sin embargo, hubo de tenerse en cuenta el hecho de que el texto en sí era lo que era en virtud de unos antecedentes y de una intención del autor y, más aún, en virtud de una peculiar suerte en la recepción de los lectores que son los que, en definitiva, a través de unos mecanismos institucionales, acaban por determinar si entra en el canon o no, si debe ser considerado o no como literario. Hete aquí que la pretendida literariedad como propiedad textual se desplazaba así a término relacionado con la sanción del público.

Claro que las reacciones de los lectores se suscitan, entre otras cosas, por lo que éstos encuentran en la obra leída como forma, como fondo o más bien como fondo que se expresa de manera inextricable en una forma. Frente a los textos claros e inequívocos como las facturas, los horarios de autobuses o el prospecto de una medicina, por lo común, el texto literario en general y el poético en particular se caracterizan por una especial ambigüedad enriquecedora.

Ciertamente, *Dios está azul* no es frase aceptable ni interpretable en la gramática española, pero, al haberse forzado el código hasta más allá de los límites que permite cualquier norma, el mensaje compuesto entraña una especial tensión. No es claro e inequívoco, pero se puede llenar de infinitas sugerencias lectoras que no sabemos si son las mismas u otras o semejantes o distintas de las que en el autor provocaron la originalidad primera, pero que nos arrancan de lo pedestremente consabido para elevarnos al reino de lo solamente entrevisto o intuido. La extensión que va de lo absolutamente redundante a lo totalmente informativo (en este sentido de enriquecedor) es la que abarca desde la literatura de consumo de masas a la llamada alta literatura según expresó Umberto Eco hace ya más de dos décadas.

Lingüísticamente, parece cuestión de estilo, cosa que fue objeto de interés durante años y años como se puede ver consultando la bibliografía del romanista Helmut Hatzfeld. Ocurre, empero, que el hecho del estilo es también una noción con problemas.

El hecho del estilo se ha vinculado al desvío con respecto a la norma, a la elección entre las varias expresiones posibles, para comunicar lo mismo, o a los procedimientos de intensificación que fijan la atención en determinados segmentos del decurso.

Pero si Literatura es poner juntas dos palabras que nunca antes lo estuvieron, resulta difícil establecer *a priori* en qué consisten esos desvíos, así como inútil *a posteriori* su clasificación. Además ¿cuántas extrañezas hemos de acumular para que hagan estilo? La determinación estadística no lleva a la crítica literaria muy allá.

Lo mismo pasa con la estilística de la elección. Solamente con una noción designativa y roma de lo que supone el lenguaje se podrá decir que *Pedro ama a Paula* y *A Paula la ama Pedro* es cuestión de elección. Tema y rema, como se llaman técnicamente los distintos focos de atención, responden a comunicaciones distintas y no a elecciones aleatorias del emisor.

Por otra parte, la intensificación que proviene de ciertas repeticiones o de la aparición de determinados contrastes en determinados contextos no parece ser utensilio que resulte esencialmente distinto para la descripción. En el fondo, estamos de nuevo ante las viejas figuras que inventarió la parte de la Retórica llamada *elocutio* y que habían sobrevivido, aunque fuera como puros elencos de curiosidades, en los manuales de Historia de la literatura que se prodigaron a partir del siglo XIX.

No ha sido, de todas maneras, perder el tiempo fijar la atención en los procedimientos estilísticos. Gracias a ello, conocemos mucho mejor el conjunto de usos lingüísticos que dan lugar a la comunicación literaria. Tampoco los hechos de estilo constituyen solos la literatura, pero ayudan, como se verá.

El autor con buen estilo puede componer una obra rica en significado o trivial, pero difícilmente podrá considerarse una obra literaria lograda la que no ha sido pergeñada por una buena pluma (eso significa etimológicamente *estilo*): ningún sentido tiene abrigar hacia la expresión bien formulada una actitud desdeñosa.

Todas estas cuestiones adquieren una vertebración nueva con la irrupción en los años sesenta del estructuralismo literario que adopta y adapta para la crítica literaria principios tomados de la lingüística estructural.

No cabe juzgar cada elemento aisladamente, sino que es preciso definirlo en virtud del sistema a que pertenece. Así, nos encontramos con dos Poéticas, la que interpreta cada obra como un orbe y la que la describe como manifestación de *otra cosa*: el discurso literario en general o los discursos psicoanalíticos, sociales, etc. que por aquellos años se habían hipostasiado por doquier como entidades autónomas e independientes del ser humano que, al final, dejó de ser considerado origen y objeto de los discursos para convertirse en un mero altavoz de redes que lo trascendían. Así, por ejemplo, en Focault. Después de la muerte de Dios, la muerte del hombre se convertía en emblema de aquella modernidad.

Hubo, sin duda, estructuralismos más modestos que sólo pretendieron servir como métodos de descripción de unidades. La narratología primitiva, por ejemplo, es apenas una fórmula de segmentación y clasificación de posibilidades que tiene el ser humano de contar una historia.

Como crítica literaria, el estructuralismo evidenció un peligro fundamental. Si cada estructura era manifestación de otra más amplia que la englobaba, se acababa por hablar de la otra y no de la del texto. Además, las estructuras de la comunicación humana son constantes, de manera que, hallado el esqueleto de una, hallado el de todas. Así, la crítica estructuralista se agotó muchas veces en mostrar la identidad de engranaje narratológico entre una obra sublime y un producto de la cultura de masas. Muchas narraciones del *Quijote* están construidas, en efecto, con una osamenta idéntica a la de las novelas de Corín Tellado, pero parece que la Crítica literaria debía dar cuenta más bien de su diferencia que de su identidad: he ahí el problema.

Habrá que estar atentos a tal extremo en las lecturas de este volumen que, precisamente por tratar de la crítica actual, está muchas veces más vertido a la descripción estructural que a la pregunta por el valor. Claro que así se ilustra la cara y la cruz del panorama cultural que presentamos. Más lejos del impresionismo cuantos más datos *objetivos* puede aportar, más lejos del arte (del misterio) en cuanto se detiene en los puros datos.

En este clima estructuralista bien pronto se cae en la cuenta de una realidad muchas veces implícitamente entrevista: las estructuras de las que hablamos cuando se trata de lenguajes son sistemas de signos, o sea, códigos. Ésta es la toma de conciencia que conocemos con el nombre de semiótica. Estructuralmente o no, la atención a la producción del sentido se convierte en el eje de la crítica cultural en general y de la crítica literaria en particular.

El mensaje cifrado en una lengua natural es un tejido compuesto de unidades y reglas del código lingüístico, pero también de instancias psicológicas, sociales, artístico generales, etc. Cada cual se aplica a desvelar su código y tendremos no sólo críticas semiológicas, inspiradas en las dos direcciones cuyos nombres de referencia son Ch. S. Peirce y A. J. Greimas, sino interpretaciones de base social como las recuperadas de Bajtín o las de Lotman, psicoanalíticas como las de Julia Kristeva y tantas otras más que, no llamándose semióticas, buscan la explicación del nacimiento del sentido literario. Así, la lingüística textual, la ciencia empírica de la literatura, etc.

De este *hoy* de la crítica literaria parten dos direcciones: una, la Deconstrucción, escuela que lleva a su término la hipótesis de que en el origen está la diferencia. Visto así el asunto, estamos ante la anticrítica: todo texto es un receptáculo de innumerables e incontrolados sentidos posibles y, por consiguiente, no tiene fundamento la búsqueda de un sentido, aunque sea en ese significado de base donde se asienta la enriquecedora ambigüedad.

La otra es la Pragmática que estudia la relación del texto con sus usuarios: quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan. Se trata del desarrollo de una parte de la semiótica que puede englobar (desde la perspectiva del lenguaje en acción) a todas las demás. Y no lejos de aquí anda la Retórica: por distintos caminos, se ha caído en la cuenta de que, más allá del estudio de las elaboraciones especiales del estilo que llamamos figuras y que estudiaba la *elocutio*, la Retórica clásica era la disciplina que proponía las estrategias del lenguaje persuasivo, del éxito en la comunicación y, por tanto, era ya una manera de tratar el lenguaje en acción. Y eso, sin contar con que todo texto artístico entraña una inevitable dimensión retórica: apenas se podrá señalar un texto «inocente».

Aunque no todo texto retórico es literario (ahí está el inmenso campo actual de la publicidad para atestiguarlo), todo texto literario es retórico, por lo que cabe aspirar a una Retórica literaria o Pragmática literaria general.

Toda esta serie de aproximaciones que constituyen la Crítica literaria actual son —lo hemos dicho— resultado de la búsqueda de una forma objetiva (no impresionista) de estudiar los textos literarios. Con este afán continúan muchos críticos. Sin embargo, parece que esa reivindicación se hace de forma progresivamente menos vocinglera a medida que se levantan advertencias de peso procedentes de la Hermenéutica. El *quid* está en la interpretación, nos dicen, y hay que tener cuidado de que los árboles no nos impidan ver el bosque.

En esa encrucijada estamos. Hay que construir una crítica literaria coherente y de claves sistemáticas y explícitas, pero esto no nos debe llevar a perder de vista el objetivo mismo de la crítica y, mucho menos, la finalidad misma del arte. Por otro lado, hay que reivindicar la capacidad humana de comprensión y la posibilidad de quedarse en blanco ante el misterio, pero esto no debe ser pretexto para volver al comentario del texto como pretexto, a la impresión subjetiva y descontrolada y, en fin, al estado de cosas cuya denuncia dio origen al trayecto que de modo tan general hemos evocado.

Pues bien, los textos allegados en este volumen constituyen un conjunto sintomático de la crítica literaria hispánica actual. Están seleccionados del conjunto que se presentó al Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo que se celebró en Madrid en junio de 1983 y son de muy diferente entidad, aunque todos, a mi juicio, significativos.

Versan, además, sobre autores del siglo XX cuya elección por mi parte ha tenido un fundamento bien estadístico: si han sido los más tratados en una amplia reunión internacional, cabe pensar que están entre los más presentes/vigentes en el mundo de los críticos actuales. Repasando el índice, pocos abrigarán duda alguna sobre si están entre los más representativos. El hecho ya evocado de que las calidades sean diferentes es deliberado también, pues intento aproximar al lector a lo que hoy tenemos a nuestro alrededor y no sólo a dos o tres cumbres excepcionales.

La presentación de cada autor literario, bien breve, ofrece los datos más sobresalientes para su posterior conocimiento, así como alguna leve pincelada, a veces no demasiado concorde con el sentir común de los medios de comunicación en los que la publicidad manda, cuya responsabilidad asumo.

En cuanto a la selección de los críticos, he seguido un criterio paralelo. Junto a prestigiosos catedráticos de fama internacional hay jóvenes investigadores aún poco conocidos; junto autores de la península, están otros de diferentes naciones hispanoamericanas e hispanistas de otras áreas lingüísticas. De nuevo, en este aspecto también, el conjunto es sumamente sintomático.

A base de omitir mis preferencias personales y operar con el material que de hecho me ha venido dado, creo que se ha podido alcanzar un panorama que puede estar muy próximo al retrato de lo que de hecho es la Crítica literaria hispánica, hoy: sus dispares métodos y sus temas fundamentales.

A veces el fragmento seleccionado trata una cuestión, otras, una obra concreta, otras, la producción entera del autor abordado. Son los tres modos posibles —en ocasiones, complementarios— de entender el análisis literario. Quizás hubiera sido recomendable aunar los tres en cada caso, pero la desmesura del volumen que hubiera exigido esta opción lo ha desaconsejado.

Una advertencia final. Al lector desprevenido le pueden resultar muy arduos algunos de los textos que componen este libro. Para él, esta recomendación de uso: lea la entradilla orientadora sobre el autor seleccionado; luego, la obra estudiada o la que señalo como más representativa si la crítica versa sobre el conjunto, y vuelva por fin al texto crítico. Estoy persuadido de que si hace este esfuerzo entenderá con nueva hondura muchas de las cuestiones cruciales de nuestra cultura y adquirirá una competencia nueva para leer textos por su cuenta hasta llegar a ser tan independiente como para criticar al crítico.

RAFAEL ALBERTI

Nacido en Puerto de Santa María (Cádiz) en 1902, es hoy uno de los poetas españoles del siglo XX más conocidos. Su biografía resume gran parte del trayecto intelectual y literario de la centuria.

Habiéndose trasladado su familia a Madrid en 1917, descubre el Museo del Prado y se entrega a la pintura, llegando incluso a exponer en el Salón de Otoño y el Ateneo. Ante la crítica adversa, Alberti, que había empezado a escribir la noche en que murió su padre, orienta definitivamente su temperamento artístico hacia la literatura en la etapa que pasa en un sanatorio para tuberculosos. Allí entra en contacto con la obra del clásico portugués Gil Vicente y de García Lorca.

Comienza su producción con poesía popular, que, aún hoy, mantiene toda su frescura. Es la época de *Marinero en tierra* (1925), Premio Nacional de Literatura, y *El Alba del alhelí* (1927) de donde pasamos al gongorismo de *Cal y Canto* (1929).

La etapa superrealista abarca obras como *Sobre los ángeles* (1929), el drama alegórico *El hombre deshabitado*, el «romance de ciegos en tres actos, diez episodios y un epílogo», *Fermín Galán* y su prolongación de *Sobre los ángeles*, titulada *Sermones y moradas* para culminar en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.*

En 1931 ingresa en el Partido Comunista y pasa de la poesía pública (que afecta a toda persona) a la «colectiva», propia de la preceptiva anarquista y marxista. Aquí se incluyen títulos como *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1931), las canciones tituladas *Homenaje popular a Lope de Vega* (1935) y *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas*, consecuencia del viaje que realizó por Rusia y América.

Viene luego su etapa posterior de exilio en Roma y vuelta a España. Puede bastar con remitir a la edición de sus *Poesías 1924-1967* (1972) para dar una indicación de su trayectoria poética. Su categoría como autor dramático es evidentemente menor. En cuanto a los datos biográficos pueden ser completados con la lectura de su obra *La arboleda perdida* (1959 y 1987). En 1983 recibió el premio Cervantes.

El comentario a *Sobre los ángeles* que incluimos pone de relieve la capacidad de simbolización del poeta a base de la transformación semántica de los rasgos que la doctrina católica enseña sobre los ángeles: espíritus puros (como Dios) y puras criaturas (como los seres humanos).

LA EXPANSIÓN SEMIÓTICA DE LA FIGURA DEL ÁNGEL EN *SOBRE LOS ÁNGELES*

Wladimir Krysinski

El alcance poético de Alberti en *Sobre los ángeles* es, en cierto sentido, único en la poesía moderna post-baudelaireana e incluso post-rimbaudiana. En esta colección de poemas el *topos* clásico del ángel ha sido sometido a todo un trabajo poético desarticulador. Es imposible pasar por alto la ruptura que establece el poeta entre el saber teológico y lo imaginario iconoclasta frente a los *topoi* fijos.

A través de la antítesis y sobre un fondo comparativo podremos evaluar el alcance poético de Alberti y describir toda una serie de operaciones semióticas realizadas por el poeta español con el fin de descomponer la estabilidad y la intertextualidad del *topos* angélico.

La ciencia llamada angelología es una ciencia exacta por su carácter ontológico, numérico, onomástico, taxonómico y, sobre todo, teológico. Esto quiere decir que su discurso implica la existencia de un sujeto enunciador (San Agustín, Santo Tomás de Aquino o Swedenborg) como sujeto a la vez ideológico —categoría de creer— y epistémico —categoría de saber—. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en la angelología «saber» significa «creer», ya que en esta ciencia vertiginosa se da una imbricación de la dimensión epistémica en la superestructura ideológica de la creencia.

El *topos* de los ángeles tal como aparece en la Biblia y en los tratados teológicos, así como también en la poesía anterior a Rilke y Alberti, puede ser descrito como objeto de conocimiento partiendo de sus coordenadas espaciotemporales, sus modalidades de ser, sus funciones actanciales y su narratividad. Los ángeles oscilan entre lo divino y lo humano, desplazándose de una categoría a la otra. Tanto su espacio como su temporalidad son infinitos, y también impreci-

sos. A pesar de ser incorporales y de existir en calidad de espíritus puros, los ángeles pueden tomar formas circunstanciales. Los ángeles poseen una sabiduría delegada por Dios. Si aceptamos la etimología de la palabra (del hebreo *mal'akh*, o del griego *ángelos*), la función actancial dominante de los ángeles es la de *«adjuvant»* en cuanto «enviado de Dios».

La narratividad de los ángeles queda así reducida esencialmente a la transmisión de mensajes y a la mediación entre Dios y los hombres, confirmando el orden divino. Esta reducción es, claro está, limitativa. Deja de lado muchas de las cuestiones planteadas por la angelología por no ser pertinentes al propósito de nuestro estudio.

La densidad simbólica del *topos* de los ángeles hace del mismo un objeto poético recurrente, un signo y operador discursivo perteneciente a un imaginario marcado por intertextualidad. Sus marcas poéticas lo sitúan necesariamente en relación con un prototexto bíblico o teológico. Su heterogeneidad categorial espacio-temporal, ontológica, actancial y narrativa, hace del ángel una circularidad poética que constituye a la vez un operador semiótico y un símbolo reiterado. El ángel como *topos* es además un signo ideológico que marca al sujeto de la enunciación como miembro de una comunidad de valores y de mitos.

Para comprender el sentido radical de la *«déconstruction»* operada por Alberti bastará recordar a Dante o, en el siglo XX, a Boleslaw Lesmian, a Rainer Maria Rilke o a Paul Valéry.

La función de los ángeles en la *Divina Comedia* ha sido estudiada por Romano Guardini. Como dice acertadamente Guardini, los ángeles aparecen en el texto de Dante como fuerzas motivadoras de los acontecimientos terrestres y seguidoras de Dios.

Para el poeta polaco Boleslaw Lesmian que escribe en 1908 un ciclo de poemas intitulado *Aniolowie (los ángeles)*, se trata sobre todo de una reserva y de una potencialidad de comparaciones para los poetas. En las *Elegías de Duino* de Rilke, el ángel simboliza principalmente lo invisible, lo que el ser humano no puede captar. Rilke lo llama por ello *schrecklich (terrible)*. Valéry continúa la línea de la división entre los seres humanos y los ángeles. Pero el ser humano es ambiguo, constituye una «especie de ángel»... Durante toda la eternidad el ser humano acumula conocimientos sin llegar nunca a comprender. A pesar de una desnarrativización del tópico de los ángeles

y de una ambigüización considerable, en los tres poetas están presentes aún los semas positivos: pureza, casidivinidad, bondad de acción, conocimiento divino. Asimismo perduran las isotopías reiterativas, tales como *enviado de Dios y transmisor de mensajes*, que aparecen en los tres poetas.

¿Cuáles son las operaciones semióticas a que Alberti somete la figura del ángel en *Sobre los ángeles*? Entiendo por operación semiótica una práctica discursiva que pudiera ser descrita en términos de una finalidad significante. La operación entre sujeto enunciador, referente discursivo y enunciados. Intentaré describir las operaciones semióticas albertianas a través de tres problemáticas:

1. El desplazamiento del simbolismo religioso.
2. La carga personal proyectada sobre los ángeles, que pasan con ello a ser los *correlatos objetivos* de una autobiografía poética.
3. Constitución de una cosmogonía terrestre imaginaria en la que la experiencia del mundo se traduce poéticamente en una pluralidad de ángeles, cada uno de los cuales tiene una función y una historia.

La categoría de la operación semiótica me parece necesaria para poner en evidencia la pluralidad y la estrategia significativa de las prácticas discursivas. Éstas, efectuadas sobre algunos espacios intertextuales, apuntan a los espacios discursivos sobre los que operan un desplazamiento, una ironización, una desconstrucción. La primera operación semiótica consiste en la disforización del espacio y del tiempo. *Sobre los ángeles* [1] se sitúa en un espacio global perteneciente al paraíso perdido. En él la división entre espacio divino y espacio humano, entre el cielo y la tierra, ha quedado borrada. Todo ocurre en un espacio construido en que se mezclan tierra, cielo y aire. Estos elementos quedan incorporados a la lógica de las imágenes a que pertenecen tanto el sujeto enunciador como los ángeles mismos. Una lógica devastadora rige estas imágenes:

Llevaba una ciudad dentro.
Y la perdió sin combate.
Y le perdieron....

(Pág. 100).

[1] Cito a Alberti a través de su *Antología poética*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1958. Las cifras entre paréntesis remiten a la página correspondiente en esta edición.

Sombra sin luz, minera
por las profundidades
de veinte tumbas, veinte
siglos huecos sin aire,
sin aire, aire, aire.
¡Sombra, a los picos, sombra
de la verdad del aire,
del aire, aire, aire!

(Pág. 104).

Precipitadas las luces
por los derrumbos del cielo,
en la barca de las nieblas
bajaste tú, Ceniciento.
Para romper cadenas
y enfrentar a la tierra contra el viento.
Iracundo, ciego.
Para romper cadenas
y enfrentar a los mares contra el fuego.

Dando bandazos el mundo,
por la nada rodó, muerto.
No se enteraron los hombres.
Sólo tú y yo, Ceniciento.

(Pág. 105).

La construcción del espacio y del tiempo disfóricos se realiza como un acto cognitivo que desmitifica al mismo tiempo el espacio, el tiempo y el mito, todos ellos integrados simbólicamente en un universo precognitivo.

El poema díptico *Muerte y juicio* me parece de una importancia capital si lo consideramos desde este punto de vista. La disforización toca aquí el *topos* del ángel de la guarda y el intertexto bíblico en que participan Jacob, su sueño y la escala:

A un niño, a un sólo niño que iba para piedra nocturna,
para ángel indiferente de una escala sin cielo...

(Pág. 120).

no creíste ni en Venus que nacía en el compás abierto de tus brazos
ni en la escala de plumas que tiende el sueño de Jakob al de Julio Verne. Niño.
Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura.

(Pág. 122).

Colocado en este contexto, el ángel ha dejado de ser el actante *«adjuvant»,* enviado y mediador. Esta función, al igual que la narrati-

vidad tal como la hemos definido, es ironizada si no expulsada del espacio mítico-subjetivo del yo lírico, como podemos ver en los poemas *El ángel bueno* y *Los ángeles muertos.* El primer poema termina con la frase «Una carta del cielo bajó un ángel», a la que precede la exclamación «¡Campanas!». Pero el resto del poema presenta de modo imaginario y lúdico la reanimación de un mundo desértico y abandonado. Esta animación, leída contextualmente —en un espacio disfórico—, desposee este mensaje de su objeto (una «carta»). Con ello queda vacío el simbolismo de la carta.

En *Los ángeles muertos* este mismo término *carta* aparece integrado en una de las imágenes más explícitas consumadoras de la des-semantización de la narratividad simbólica del *topos* del ángel:

> Buscad, buscadlos:
> debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
> o la firma de uno de esos rincones de cartas
> que trae rodando el polvo.
> Cerca del casco perdido de una botella,
> de una suela extraviada en la nieve,
> de una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio.
> (Pág. 127).

En la poesía moderna, es Rilke quien desplaza el acento principal propio al *topos* del ángel como mensajero divino para convertirlo en símbolo —concreto y abstracto a la vez— de lo invisible. Después de las *Elegías de Duino* es en *Sobre los ángeles* donde se consuma la evolución del símbolo angélico. Pero siguiendo el orden inverso.

La segunda operación semiótica realizada por Alberti consiste en la humanización y visualización del ángel, que de invisible pasa a ser visible. Alejándolo de lo general y absoluto, Alberti instala el ángel en lo particular y humano. Pudiéramos identificar esta doble operación con el nombre de *Entmythologisierung* en el sentido de Bultmann.

La tercera operación semiótica de Alberti consiste en la desacralización del ángel. Con ella queda transformado el ángel en «objeto correlativo» en el sentido de T. S. Eliot (es portador de emoción) o bien queda transformado en un actante al interior de una cosmogonía terrestre, imaginaria, en la cual la experiencia del mundo es expresada poéticamente mediante una multitud de ángeles dotados ca-

da uno de ellos de una función y de una aventura particulares. La solidaridad entre el ser humano y la fe, entre el ser humano destinatario de mensajes divinos y el ángel mediador entre Dios y los hombres, ha quedado definitivamente rota. Por una parte, Alberti multiplica el número de los ángeles desposeídos de su función de mensajeros. Por otra parte, el sujeto enunciador asocia a los ángeles sus propios fantasmas o situaciones narrativas de carácter negativo, que tienen un carácter simbólico subjetivo. Veamos como ejemplo el poema *El ángel desengañado:*

Quemando los fríos,
tu voz prendió en mí:
ven a mi país.
Te esperan ciudades,
sin vivos ni muertos,
para coronarte.
— Me duermo.
No me espera nadie.

(Pág. 103).

El espacio disfórico se transforma en un paisaje interior en el que los ángeles funcionan como signos de ruptura, de decepción, de negación, pero también de liberación del sujeto, que recupera su verdad de ser sin la obligación de creer. Esta verdad se construye sobre la destrucción del angélico simbolismo de pureza, de bondad, de invisibilidad, y de la función mediadora. Simultáneamente, tal verdad se funda sobre el reconocimiento de la pérdida del alma y de la identidad atribuible a las referencias religiosas:

Te dormiste.
Y los ángeles turbios, coléricos
la carbonizaron.
Te carbonizaron tu sueño.
Y ángeles turbios, coléricos
carbonizaron tu alma,
tu cuerpo.

(Pág. 100).

Al atribuir a los ángeles toda una serie de epítetos negativos, irónicos o paradójicos (desconocido, bélico, desengañado, mohoso, ce-

niciento cruel, de carbón, de las bodegas, colegial, falso, muerto, feo, superviviente), Alberti construye narratividades propias y eficientes que operan una significativa mutación en el simbolismo del ángel. Se trata de una dimensión terrenal y pagana que se atribuye a los ángeles de un modo natural, haciéndolos participar en una cosmogonía terrestre imaginaria.

La expansión semiótica de los ángeles por parte de Alberti consiste, por tanto, en el despliegue de un sistema de signos que resume y articula las siguientes tensiones propias de la simbología inestable del ángel:

enviado *vs* no-enviado
divino *vs* humano
quasi-divino *vs* quasi-humano
bueno *vs* malo
mediador *vs* enemigo
adjuvante *vs* oponente

Los primeros términos de las tensiones mencionadas quedan totalmente eliminados.

La cuarta operación semiótica consiste en la desconstrucción de la temporalidad del simbolismo celeste por parte del sujeto. En *Invitación al aire* el ángel parece ser nombrado «sombra» y a este título lo invita el yo lírico a la verdad del aire. Pero esta verdad cuenta ya con veinte siglos de existencia:

INVITACIÓN AL AIRE
Te invito sombra, al aire
Sombra de veinte siglos,
a la verdad del aire,
del aire, aire, aire.
Sombra que nunca sales
de tu cueva y al mundo,
no devolviste el silbo
que al nacer te dio el aire,
el aire, aire, aire.
Sombra sin luz, minera
por las profundidades
de veinte tumbas, veinte
siglos huecos sin aire,
sin aire, aire, aire.

¡Sombra, a los picos, sombra,
de la verdad del aire,
del aire, aire, aire!.

(Pág. 104).

La tensión y la dinámica desconstructiva del poema remite a una ironía implícita pero perceptible a través de la tensión dialéctica establecida entre las imágenes «sombra de veinte siglos» y «verdad del aire». Esta última imagen es semánticamente antitética, pues el aire no vehicula más verdad que la que el poeta desea hacer descubrir a la sombra, a saber, el vacío.

Sobre los ángeles nos ha permitido ver cómo a través de una serie de textualizaciones se opera la desarticulación de un *topos* y de un símbolo dotado de fuertes connotaciones ideológicas y religiosas. Esta desarticulación implica la transformación del sujeto ideológico en sujeto epistemológico. La imagen fuertemente intertextual del ángel se transforma en una especie de meta-intertextualidad bíblica y teológica a la cual apunta el *topos* del ángel. Esta operación metatextual presupone el descubrimiento por parte del sujeto de un pensamiento, una psicología y una historia propias, terrestres y poéticas al mismo tiempo.

Los ángeles, símbolo religioso, no tienen acceso a tal descubrimiento si no es en forma irónica y paradójica, en su calidad de operadores simbólicos personales, negativos, que llevan consigo una dialéctica de la superación del simbolismo religioso; simbolismo sobredeterminado. Los ángeles quedan así convertidos en los actantes indeterminados de un psicodrama y de un proceso dirigido contra el cielo por el sujeto. A «estos ángeles» ya no les es posible volver al cielo.

DÁMASO ALONSO

Nació en Madrid en 1898 y murió en la misma ciudad en 1990. Maestro de filólogos y eximio poeta, ha sido uno de los puntales de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XX.

Discípulo de Ramón Menéndez Pidal y formado en el llamado Centro de Estudios Históricos, fue catedrático de Filología Románica de la entonces denominada Universidad Central desde 1939. Desde mucho antes era bien conocido en los medios poéticos y culturales en general donde había sonado mucho su actuación con motivo del centenario de Góngora para cuya rehabilitación en el mundo de la crítica literaria fueron definitivas las magistrales páginas que escribió.

Miembro de la Real Academia Española desde 1945, fue director de la docta casa desde 1968 hasta su dimisión en 1982 por motivos de salud. Recibió el premio Cervantes en 1978.

De entre su copiosísima producción filológica y crítico literaria que puede consultarse ahora en las *Obras Completas* publicadas por Editorial Gredos (donde Dámaso dirigía la fundamental colección de la «Biblioteca Románica Hispánica»), es de destacar su *Poesía española,* conjunto de textos críticos sobre poesía de la edad de Oro a la par que renovadora aportación de Teoría estilística.

Su obra de creación poética comprende los títulos *Poemas puros, Poemillas de la ciudad* (1921), *El Viento y el verso* (1925), *Oscura noticia* (1944), *Hijos de la ira* (1944), *Hombre y Dios* (1955), *Tres sonetos sobre la lengua castellana* (1958), *Gozos de la vista* (1981) y *Dudas de Amor sobre el Ser Supremo* (1985). A estos títulos hay que añadir la antología *Poemas escogidos* (1969). El nervio fundamental de su vena lírica está

constituido por la obsesión existencialista acerca del sentido de la vida y la nostalgia de Dios. Hay otros muchos motivos más o menos ocasionales a través de una producción que, como vemos, atraviesa varias décadas, pero sin duda, explícita o implícitamente se refieren a esta actitud fundamental. Sin duda en *Hijos de la ira* la percepción de la injusticia inmediata y la referencia al momento histórico está más en primer plano, pero sin olvidar que la «Mujer con alcuza» siente una tristeza «como si le arrancaran los días azules, el gozo / de amar a Dios y esa voluntad de minutos en sucesión / que llamamos vivir».

El poema analizado, «A un río le llamaban Carlos», de *Hombre y Dios* muestra muy bien el carácter universal del procedimiento-símbolo en toda poesía y resulta ejemplar para ilustrar el simbolismo vital de la poesía de Dámaso Alonso.

A UN RÍO LE LLAMABAN CARLOS

Antonio Carreño

Siete estrofas irregulares, en verso libre, componen este poema al río Charles, de Boston, que Dámaso Alonso incluye en *Hombre y Dios.* Predominan los extensos versículos. Reflejan gráficamente el ancho río al que aluden y la infinita tristeza de quien en sus aguas se contempla. Cada estrofa se cierra con una especie de estribillo que reanuda la marcha indagatoria: «por qué te llaman [te conocen] Carlos». Parece como si la emoción dominara el afán de búsqueda. La insensibilidad del río no semeja tanto la frialdad circundante como la incógnita invencible ante la existencia. El rostro mudo suscita situaciones de enorme fuerza inquisitiva, tales como el sondeo de la respuesta amorosa en la persona querida, y las preguntas del adolescente dirigidas a Dios. No se trata, pues, de conocer por conocer; más bien de asir la verdad que compromete e ilumina la existencia:

> Yo quería que me revelaras el secreto de la vida
> y de tu vida, y por qué te llamaban Carlos.
>
> (vv. 37-38)

La mirada introspectiva discurre a través de la relación sentimental establecida ante el río:

> Yo no sé por qué me he puesto tan triste, contemplando el fluir de este río.
> Un río es agua, lágrimas; mas no sé quién las llora.
> El río Carlos es una tristeza gris, más no sé quién la llora.
> Pero sé que la tristeza es gris y fluye.
> Porque sólo fluye en el mundo la tristeza.
> Todo lo que fluye es lágrimas.
>
> (vv. 39-45)

Obviamente no se conoce el origen inmediato de la aflicción. Si se niega es para que los lectores descubran el simbolismo natural entre lágrimas y corriente. «Contemplando» la fugacidad de la vida —también como Jorge Manrique— y «contemplando» el dolor del mundo, al poeta le inunda el desconsuelo. Pero ese «mas no sé quién las llora» (v. 41) apunta a una fuente desconocida, añadiendo la inseguridad a la tristeza. De ahí que no sólo le deprima la corriente del tiempo; también los interrogantes sin respuesta, incluso el simple acto de *contemplar*:

> Era bien de mañana cuando yo me he sentado a contemplar
> el misterio fluyente de este río,
> y he pasado muchas horas preguntándome, preguntándote.
> Preguntando a este río, gris lo mismo que un dios;
> preguntándome como se le pregunta a un dios triste:
> ¿qué buscan los ríos? ¿qué es un río?
> Dime, dime qué eres, qué buscas,
> río, y por qué te llaman Carlos.
>
> (vv. 50-57)

El «misterio fluyente» (vv. 50-51) abre una intrigante definición de la existencia. La misma hebra que enlaza la mente con su objeto une la fugacidad de la vida con su incógnita. Misterio, pues, doblemente fluyente. Porque lo escurridizo del tiempo alienta también la eterna porfía intelectual. Mirarse en el espejo de un río que está de paso sin saber hacia dónde, ni qué es, ni a qué aspira, ni por qué goza de nombre propio, equivale a hurgar en la vieja herida de lo «fatal» y de lo «trágico». El texto (más bien para ser escuchado que para ser leído) trasluce el esquema de la meditación: recurso imaginativo, razonamiento, pausas afectivas, implicaciones personales.

Ya las dos primeras estrofas fijan la composición de lugar y los motivos claves. El río asume contornos humanos (estrofa III) que mueve al examen introspectivo del poeta (estrofa IV-V). La estrofa VI viene a ser resumen y vuelta, pues con la nueva oleada de tristeza, persona y río se confunden nuevamente (estrofa VII). Pero es el «yo» enfático el que va marcando, cuidadosamente, la separación entre el contemplante (la persona asumida: *dramatis personae*) y el río contemplado. No están solos. De vez en cuando se repara en un oyente implícito, bien al incluir una glosa, «Carlos es una tristeza,

muy mansa y gris, que fluye» (v. 17), bien al generalizar un dato amoroso o transcendente: «como miramos a nuestra primera enamorada...»; «como le preguntamos a Dios» (vv. 30-34). Solamente al final el clamoroso «amigos míos» (v. 67) da medida del auditorio. Lo que contrasta con el tono confesional del inicio:

> Yo me senté en la orilla;
> quería preguntarte, preguntarme tu secreto;
> convencerme de que los ríos resbalan hacia un anhelo y viven;
> y que cada uno nace y muere distinto (lo mismo que a ti te llaman Carlos).
>
> (vv. 1-4)

Se indaga también el misterio de la vida; el del hombre y del río que, pese a la fluencia de días y de aguas, perdura idéntico a sí mismo, único, irrepetible. la trama literario-filosófica de nuevo es simple. Sobre el *topos* vida/río el poeta traza círculos existenciales: a) de la vida como proyecto; b) de la conciencia temporal; c) del nombre como signo de individualidad. El punto de partida y el referente final es el onomástico intercambiable (Charles/Dámaso), y la persona (su referente) que inicia la búsqueda hacia el significado:

> Yo quería indagar el último recinto de tu vida;
> tu unicidad, esa alma de agua única,
> por la que te conocen por Carlos.
>
> (vv. 14-17)

En un momento dado el verso abandona la altura metafísica propuesta. Narra a los oyentes la crónica gris de un río que es un hombre. Paisaje sin sol, sin avecillas ni edificios rojos, donde tan sólo de vez en cuando «una sonrisilla de hierba» (vv. 21-22) responde a la caricia del agua:

> Y tú fluías, fluías sin cesar, indiferente
> y no escuchabas a tu amante extático,
> que te miraba preguntándote
>
> (vv. 27-29)

La tristeza del río es también la del poeta. El caudal se transforma en caudal del frío, de tiempo con «toda la pena del mundo»

(v. 65); con «todas las lágrimas del mundo, como un río indiferente» (v. 66):

> Y ahora me fluye dentro una tristeza,
> un río de tristeza gris,
> con lentos puentes grises, como estructuras funerales grises.
>
> (vv. 58-60)

Dado su parentesco onomástico con los mortales, el río de Cambridge comparte con éstos su secreto y su destino. El nombre es eje en cada estrofa. Pero lo imperturbable del río entraña el difícil acceso hacia el misterio de la vida. El río, como la existencia, nada pregunta; sólo transcurre. Es el poeta quien lo codifica en resonancias personales, y enmascara bajo él sus propias inquietudes. De este modo, y a contrapelo de la copla de Jorge Manrique, no somos como los ríos; éstos se nos parecen. El verso alegórico cede ante la metonimia que introduce el nombre por la persona, y viceversa. De ahí que Carlos y Dámaso (río y poeta) terminan por intercambiar atributos.

En el aspecto formal, merece notarse la construcción coloquial; las formas vocativas, los extensos paralelismos; la reiteración y anáfora. El ritmo es cadencioso; de versículo bíblico. El pasado se intercala con el presente y el futuro. Da la impresión de un tiempo plano, a modo (dado el juego de niveles temporales), de presente continuo. Y éste es signo de una realidad a la vez cambiante e idéntica. Sólo la mente se aproxima y aparta. Acaso sugiere el arte cubista, donde no importa «lo que se es», más bien el «cómo se ha de ver»: es decir, el punto de vista (la perspectiva) del observador. De ahí que la vaguedad de forma y pensamiento sean quizá una de las mayores novedades. Por un lado, se evita el didactismo poético que caracteriza a la lírica española de la década de 1950. Dámaso prefiere que el lector descubra su propia semblanza viéndose a su vez en el río emblema que es el poema. Por otro lado, se evade de la fiebre existencialista en boga. En la meditación, no hay angustia, más bien tristeza existencial; no se alude a lo absurdo de la vida, sino a ese su *misterio fluyente.*

La soledad, la conciencia sensible de no ser, el miedo a la muerte, la vida como viaje, pero, sobre todo, la indagación ontológica, caracteriza, como ya indicamos, al poema de Alonso. Alejado de todo

contexto regional (se escribe en Cambridge, Massachusetts) se realza como alegoría de la existencia humana y de la propia. Y ésta surge de la contemplación directa y real: el «yo» frente al «río». El personaje real —la voz lírica— asume la conciencia trágica de la humanidad, quien sigue interrogando, a través de los tiempos, el misterio de la existencia y la fatalidad del morir: «Yo me senté en la orilla: / quería preguntarte, preguntarme tu secreto» (vv. 1-2). El río en busca de un significado: el tiempo, la muerte, la conciencia filosófica como presencia, como testigo y ausencia a la vez. El yo, extendido entre el reflejo interior, reflexivo, y el externo visto en las aguas, determina el carácter tenso, dramático, del poema. Pero, paradójicamente, al afirmarse como ser, se admite la disolución final. De ahí también el sentido de elegía y meditación que lo caracteriza. El fluir del agua es paralelo al fluir de Dámaso; un espejo reversible:

> Ha debido pasar mucho tiempo, amigos míos, mucho tiempo
> desde que yo me senté aquí en la orilla, a orillas
> de esta tristeza, de este
> río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos.
>
> (vv. 67-70)

El río «Carlos» corre libre, continuamente (una agravante). Su movimiento y agua dan pie al cuestionamiento ontológico de su validez: del sentido del fluir en la existencia. Los versos libres, largos encabalgamientos, vienen a ser un angustiado río de preguntas, dudas y aseveraciones. Pero no menos importa la postura del poeta (un caso de historia literaria) en el texto escrito. El río «al que le llamaban Dámaso» (v. 70) se transforma en emblema de auto— identificación; cuestiona el significado de la historia presente y el mismo acto de la vida en que se predica: «fluir», «fluido», «fluyente» (v. 11).

REINALDO ARENAS

Nacido en Holguín (Cuba) en 1943, Reinaldo Arenas no tiene la entidad que otros de los autores estudiados en estas páginas. Sin embargo, como representante de la nueva narrativa cubana y testigo del peculiar desarrollo del mundo cultural de su isla en las últimas décadas es un ejemplo que no hemos querido pasar por alto.

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana y trabajó en el régimen de Fidel Castro en el Instituto de Reforma Agraria y en la Biblioteca Circulante de la Biblioteca Nacional José Martí y fue colaborador de *Casa de las Américas*, institución que acoge a los adictos a la situación, así como de *Unión* y de *La Gaceta de Cuba.*

Desde 1980 residía en los Estados Unidos, siendo colaborador desde 1982 de la revista *Linden Lane Magazine*, importante publicación de los intelectuales exiliados que editan Heriberto Padilla y Belkis Cuza, así como editor de *Mariel.* Enfermo de SIDA, se suicidó en Nueva York en 1990.

Ha publicado las novelas *Celestino antes del alba* (1967) que tomó en su segunda edición el título de *Cantando en el pozo* (1982), *El Mundo alucinante* (1966), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), publicada previamente en francés (1975) y en alemán (1977), *Termina el desfile* (relatos) (1981), *Otra vez el mar* (1982) y *Arturo, la estrella más brillante* (1984). También es autor del poema *El Central* (1981) y de *Persecución* (*Cinco piezas de teatro experimental* (1986). Póstumamente se ha publicado su autobiografía *Antes que anochezca* (1992).

El Mundo alucinante reelabora las referencias autobiográficas del personaje histórico Fray Servando Teresa de Mier, caudillo de la independencia de México, entremezcladas con el recurso a diversas fuentes.

Se trata, en consecuencia, de un ejemplo especialmente idóneo para estudiar el procedimiento de la «intertextualidad» como se suele llamar ahora a la presencia en cada texto de citas o ecos explícitos o implícitos de otros textos (tómese «texto» en el sentido más amplio).

REPETICIÓN Y PARALELISMO EN LA PROSA NARRATIVA: *EL MUNDO ALUCINANTE*

Adriana Méndez Ródenas

El Mundo alucinante (1969) de Reinaldo Arenas ejemplifica el recurso de organización textual que hemos denominado aquí la «poetización» de la prosa. Los rasgos propios del texto poético aparecen como componentes estructurales de la narración. Para empezar, *El Mundo alucinante* se genera a partir del primer concepto de Lotman de «recurrencia» o «retorno» artístico, como un texto/respuesta a un texto anterior. *El Mundo alucinante* es, por sí mismo, un texto repetido que, sin embargo, produce el efecto de un texto «original» o singular: a partir de la referencia hecha por José Lezama Lima a la figura de Fray Servando en *La expresión americana*, la novela de Arenas reescribe los tomos autobiográficos del personaje historico de Fray Servando Teresa de Mier, líder de la independencia de México. Conforme el principio de intertextualidad, a lo largo de *El Mundo alucinante* aparecen citas directas de las *Memorias* y de la *Apología* del autor «auténtico», conjunto a obras secundarias en torno a la vida del excéntrico fraile (Artemio del Valle Arizpe, *Fray Servando*). La novela de Arenas aparece, entonces, como un texto sincrético que asimila trozos o fragmentos de textos de diversos géneros: la autobiografía, la biografía, la novela (las alusiones a *Orlando* de Virginia Woolf). Conjuntamente, se parodia a figuras como Alejo Carpentier y José María Heredia que han influido en Arenas. Por supuesto que el propósito de esta recurrencia textual es alterar el concepto de «novela histórica». La repetición como recurso organizativo de la prosa se inaugura en este nivel intertextual de la ficción, pero también repercute en el nivel intertextual, en el nivel organizativo/estructural de la novela.

Al analizar el nivel léxico y gramatical de un texto poético, Lotman [1] descubre que la lírica se caracteriza por un manejo distintivo del sistema pronominal —el cambio entre las posiciones enunciativas, la relación entre «yo» y «tu» líricos (pág. 82). A diferencia de la poesía, prosigue Lotman, en la prosa el enfoque hacia el personaje se mantiene en una posición gramatical fija o estable; tradicionalmente, la tercera persona del singular. Para Lotman, este hecho comprueba que «la categoría de persona es generalmente no *significativa* en dichos géneros» (pág. 82) —los prosaicos o narrativos (énfasis del autor)—. Sin embargo, la novela de Arenas parece contradecir este postulado de Lotman; desde otra perspectiva, comprueba que el característico cambio entre posiciones pronominales propio de la poesía es operante también en prosa.

La narración historiográfica ficticia en *El Mundo alucinante* alterna tres puntos de vista narrativos correspondientes a la tríada de posiciones pronominales, tal como se presenta desde el capítulo inicial (México 1, «De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren»; 1, «De tu infancia en Monterrey junto con otras cosas que también ocurren»; 1, «De cómo pasó su infancia en Monterrey junto con otras cosas que también pasaron») [2]. La alternancia entre las posiciones de enunciación corresponde, a la vez, a la repetición del «suceso» narrado; es decir, las tres versiones del primer capítulo, narradas cada una desde una postura pronominal diferente, presentan un ángulo de visión particular sobre el mismo hecho, un perfil de diferente valencia significativa dentro de la narración.

El «suceso» repetido en este primer capítulo no es un dato referencial de la biografía de Fray Servando, como será la práctica en los capítulos restantes, que en lo esencial corresponden a la cronología y vivencias históricas del personaje. En cambio, el primer capítulo narra la clave interpretativa del texto, que para Lotman es sinónima a la clave de su composición (pág. 120). Este código de desciframiento es la simbolización, producida por el efecto de la repetición. La infancia del personaje se narra mediante un episodio que adquiere valor simbólico: la persecución del

[1] *Analysis of the Poetic Text* (ed. y trad. de D. Barton Johnsm), Ardis, Ann Arbor, 1976.

[2] Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, México, Ed. Diágenes, 1973, págs. 11, 14, 16 (2.ª ed.). Las referencias siguientes son a esta edición. Se incluirán en el texto con las siglas EMA.

niño por un maestro «gachupín» y el refugio del niño en una «mata de corojos». Tras el efecto de la repetición, el corojal deviene símbolo de la conciencia poética, de la capacidad de imaginación, al relacionarse con el instrumento de la escritura:

> la mata de corojos = una mata de manos = la imaginación (EMA, pág. 15).

La repetición del episodio, que genera el símbolo del corojal, se sustenta, en cambio, en base a repeticiones «mínimas» o drásticas que corresponden a las tres modalidades de repetición señaladas por Lotman para la organización del texto poético. Comprobemos éstas con ejemplos de la apertura del libro. La antítesis o par correlativo: la oposición en semejanza (pág. 36).

Primer capítulo: primera versión en primera persona.

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las Josefas venimos del corojal. Vengo solo del corojal [...] (EMA, pág. 11).

La identidad: repetición de lo idéntico o similar, o la combinación de lo diferente.

Primer capítulo: segunda versión en segunda persona.

Ya vienes del corojal. El día entero te lo has pasado allí.

Ya vienes del corojal. Después de haber arrancado todas las matas de raíz [...] (EMA, pág. 14).

La analogía, variante de la antítesis: aislamiento de lo semejante en diferencia.

Primer capítulo: tercera versión en tercera persona.

No hay por qué estar triste, se decía. Y no estaba triste. No hay por qué estar alegre, se decía (EMA, pág. 16).

En este primer capítulo, la disposición repetitiva de los elementos compone el código de composición y desciframiento del texto —la inauguración del símbolo de la escritura, de la imaginación, de la conciencia poética.

El recurso de repetición establecido en el primer capítulo permite leer toda la novela conforme al código simbólico. Hay un punto en el texto, sin embargo, que constituye un clímax o intensificación del procedimiento repetitivo y, en consecuencia, altera el código generado por éste para la comprensión del texto. Es este punto el que se ha seleccionado para un análisis del principio de re-

petición, el capítulo XXIV, titulado «De la prisión de Los Toribios. El encadenamiento del fraile» (EMA, págs. 147-153). Este capítulo representa el nudo en que al lector le compete modificar el código de interpretación o establecer un nuevo código de acuerdo a las indicaciones o señales emitidas por el texto mismo (pág. 124).

El capítulo «De la prisión de los Toribios» establece una forma de paralelismo mediante una oposición-en-semejanza, y no mediante una comparación-en-diferencia, de acuerdo con la definición de Lotman de analogía. El paralelismo se define como «repetición incompleta»; opera a base de la analogía entre dos elementos diferenciados y comparados entre sí, ya sea aislando los rasgos compartidos, ya sea operando uno para el otro como objeto y modelo (pág. 88). El principio paralelo operante en el capítulo señala, más bien, la conexión entre analogía y antítesis, al establecer una serie simbólica basada en la oposición «cuerpo cadena». Al nivel de la trama, el capítulo narra, como indica su título, el encadenamiento del fraile en la prisión de Los Toribios. La narración de este suceso crea un doble efecto de lectura: la hiperbolización del suceso, y, simultáneamente, la simbolización del mismo.

La antítesis «cadena/cuerpo» se establece mediante la repetición y variación léxica del vocablo «cadena» (véase el apéndice para un esquema del campo léxico y semántico del capítulo). A cada repetición de la palabra «cadena» le corresponde una descripción de las partes fragmentadas del cuerpo del fraile, estableciéndose así el paralelismo antitético de la primera secuencia del capítulo:

aumento desproporcionado de
[las cadenas // (ascenso de la narración)
disminución y desaparición del
[cuerpo del fraile // (descenso de la narración)

Esta oposición provoca lo que Lotman llama un «archisema» o campo semántico (pág. 74): la primera secuencia establece el archisema *prisión.*

La segunda secuencia relata los resultados del encadenamiento en el cuerpo del fraile y las reacciones de los carceleros (EMA, pág. 150). Esta secuencia repite, en forma abreviada, el episodio o descripción anterior, utilizando nuevamente el recurso de repetición léxica («una nueva retahíla de cadenas cruzó las viejas retahílas», EMA, pág. 150). Una tercera secuencia, interludio para el lector, acentúa el segundo componente de la antítesis «cadena/cuerpo» al describir la reacción del fraile a su claustro metálico. Si en la prime-

ra y segunda secuencia se completa el símbolo de la prisión, compuesto por la multiplicación de cadenas hasta abarcar el espacio completo de la celda, en la tercera secuencia se establece un simbolismo opuesto, también de carácter analógico: el cuerpo del fraile está encadenado, pero su espíritu es libre (EMA, pág. 151). La antítesis mayor —«cadena/cuerpo»— contrasta aquí con dos elementos metonímicos del segundo componente del binomio; o sea, con dos partes del cuerpo del fraile no sujetas a la cadena: su pensamiento y su sonrisa (EMA, pág. 151).

Una coda repetitiva, a la vez, retoma la segunda secuencia, que, como vimos, fue repetición de la primera. Hay *tres* nuevas repeticiones del suceso narrado (la añadidura de «más cadenas» al final de EMA, pág. 151; el cargamento de dos remesas de cadenas traídas de Inglaterra, EMA, pág. 152). Esta repetición «infinita» tiene dos efectos en el texto: 1) logra una «apoteosis» del recurso repetitivo para crear una máxima tensión hiperbólica, 2) culmina el simbolismo de la prisión en un grado de ruptura del código de desciframiento y de organización narrativa. En esta coda, el recurso repetitivo absorbe la totalidad de la narración; de nuevo, mediante la repetición y variación léxica: «tanto temían los temerosos carceleros tan temibles» (EMA, pág. 152).

La última secuencia del capítulo rompe este límite de tensión por un episodio que desarma el archisema establecido: el peso de las cadenas destruye la cárcel y el cuerpo del fraile vuela (EMA, pág. 152) Es aquí donde el código organizativo cesa de operar y requiere modificación. Si el simbolismo establecido por las secuencias anteriores se resume en una oposición simétrica, en la antítesis

cuerpo encadenado: :espíritu libre

al concluirse el capítulo se produce una nueva equivalencia simbólica, con la transformación de la imagen del fraile y, consecuentemente, con la ampliación de la serie simétrica de analogías. La «cadena» simbólica se vendría a visualizar así:

cuerpo encadenado: :espíritu libre

cuerpo libre: : cuerpo y espíritu libre

Esta identidad simbólica remite a otro nivel de paralelismo subyacente al capítulo entero que apunta a otro código de descifra-

miento operante en la novela. La serie analógica elabora un símbolo adecuado a la ficcionalización de la carrera del fraile, es decir, funciona como mecanismo de la narración historiográfica ficticia. Pero de hecho este capítulo ilustra otra operación constitutiva del texto: «[1] a orientación [...] hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, [...] la función poética del lenguaje». De ahí que la serie simbólica establecida en el nivel de la narración historiográfica apunte a una serie paralela o análoga:

palabra encadenada:	: palabra repetida
texto encadenado:	: texto repetido
texto descifrado:	: texto libre

Si el código simbólico funda la narración en *El Mundo alucinante*, este capítulo muestra su operatividad a dos niveles: los archisemas cadena/cuerpo/prisión/libertad adquieren valor simbólico en la trama historiográfica ficticia, y, a la vez, funcionan como análogos o modelos metafóricos para la noción del texto como «cadena verbal» portadoras de sentidos. El paralelismo establecido en el capítulo «Del encadenamiento del fraile» se lee, en su totalidad, como símbolo del proceso de escritura/lectura.

El análisis del capítulo «De la prisión de Los Toribios» patentiza que *El Mundo alucinante* se estructura como texto poético, al manifestar niveles de ordenamiento sistemático propios de la poesía. A pesar de que el análisis priorizó el nivel léxico/semántico que sustenta la organización paralela, otros niveles de acercamiento cercioran el estado de «paralelismo mutuo» de todos los elementos constitutivos de la obra, que para Lotman conforma la estructura fundante del texto poético. La función poética se *representa* en la prosa narrativa al constituirse la novela en texto autorreferencial. La recurrencia y repetición hiperbólica marcada en este capítulo, unido al simbolismo paralelo, remiten al lector, forzosamente, a un código casi tautológico: el retorno del texto al proceso de su composición y desciframiento.

Estas consideraciones afectan, más que nada, a la historia literaria, a la tradicional escisión genérica entre prosa y poesía. ¿Es la prosa una «zona intermedia» entre poesía y lenguaje referencial, como postula Jakobson? O, tal como se desprende del planteamiento de

Lotman, ¿es la prosa una forma de organización artística que, en lo esencial, opera de modo semejante a la poesía?

Para resolver este dilema, habría que retomar las proposiciones de Lotman respecto a la evolución literaria y la correlación entre prosa y poesía. En la acepción moderna del término, la prosa es un acontecimiento estético secundario a la poesía, por orden cronológico de aparición y «sedimentación» estilística. Por lo tanto, la prosa se percibe en contraste con una «cultura poética» (pág. 24). Conforme el período histórico, sin embargo, la prosa «desplaza» a la poesía como norma estética, marcándose así una reciprocidad entre ambos géneros, percibidos mutua y alternativamente como sinónimos del concepto de literatura (págs. 24-25). Lotman concluye que «la poesía y la prosa emergen como dos sistemas artísticos independientes, pero correlativos» (pág. 25).

El fenómeno de «poetización» de la prosa analizado aquí señala una etapa —o quizás un cambio— que está efectuándose en la historia literaria. Si la poesía utiliza hoy en día recursos conversacionales y una mínima trama narrativa, y la prosa, en cambio, agota los recursos poéticos —todas las formas de paralelismo verbal—, ¿qué implica esto para el concepto de «literatura»? La noción de «texto poético», aplicable tanto a la prosa como a la poesía, puede transformar los criterios genéricos por la consideración de esas huellas autorreferenciales que cifran a un texto como «literario».

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Nació en 1911 en Andahuaylas, capital de la provincia peruana del mismo nombre y se suicidó en Lima en 1969. Su biografía es especialmente relevante a la hora de conocer su obra que, en el caso concreto de la comentada aquí —la más importante— es, en gran medida, una recreación autobiográfica.

Quedó huérfano de madre a los tres años y tuvo una experiencia muy negativa en el tiempo que vivió con su madrastra y hermanastra en San Juan de Lucanas a donde su padre acudía los sábados desde el lugar de su destino profesional. Huyó durante un cierto tiempo a una pequeña hacienda, propiedad de un pariente, y luego estuvo acogido por la comunidad de Uteco. Durante este periodo se sintió muy amado y protegido por los indios.

Hizo sus estudios universitarios, interrumpidos por las turbulencias políticas que se han sucedido en Perú, en la Universidad de San Marcos de Lima; posteriormente fue profesor de castellano y geografía en un Colegio Nacional. En los años cuarenta completa sus estudios de antropología en la misma Universidad y en 1953 es nombrado Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de Historia.

Su crianza con los indios, intensa hasta el punto de que en su infancia se expresaba en quechua y hablaba mal el castellano, explican desde su biografía la incesante búsqueda expresiva y la preeminencia del problema de comunicación latente en su obra.

Estas características son visibles ya en los relatos reunidos en *Agua* (1935), en *Diamantes y pedernales* (1954) y en su primera novela breve *Yawar Fiesta* (1941).

Los ríos profundos (1958) presenta la realidad en permanente confrontación con el mundo indio mitificado de su infancia que desemboca en la experiencia negativa del jovencito «abandonado» por su padre en el colegio de los jesuitas de Abancay.

Naturalmente, la novela es necesariamente maniquea: el mal es el ámbito castellanizado del colegio y de la ciudad, cosmos infames y desoladores, el bien es el mundo de lo indio. La pureza del *Apurímac* («Dios que habla») transforma al que se acerca, convirtiéndolo en trasparente «como un cristal en que el mundo vibrara».

El sexto (1961) es la novela centrada en su experiencia personal de cárcel vivida en los tiempos del gobierno de Benavides entre 1937 y 1938. Es un bloque de miseria subdividida en tres planos, el de los ladrones, el de los asesinos y el de los políticos. A pesar del sombrío panorama de conjunto, incluso aquí se subraya que el abismo existente se abre entre dos mundos efectivamente reales, el del bien y el del mal cuya consistencia hace que siempre quepa la esperanza de pasar del segundo al primero.

Todas las sangres (1964) es la novela de la integración que mira al porvenir frente a una visión esclerotizada que se resolvía anteriormente en la nostalgia.

La novela póstuma de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), da cuenta de la lucha del autor con un estado depresivo en el que aflora con frecuencia la tentación turbadora del suicidio.

El detalle estudiado en el artículo que presentamos puede resultar sintomático de las cuestiones más características de su obra de madurez que ya hemos mencionado.

ESTRUCTURAS DEL MITO EN JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: EL «ZUMBAYLLU» EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*

Jorge García Antezana

0. Introducción

0.1. La novela indigenista latinoamericana, especialmente en el caso de José María Arguedas, presenta una confluencia y una oposición de dos perspectivas al tratar de interpretar una conceptualización mítica del mundo por medio de modelos de la ficción narrativa: una perspectiva mítica y otra histórica.

0.2. En la novela *Los Ríos Profundos* [1] un juguete de origen no indígena, el trompo, adquiere un nombre compuesto bilingüe quechua/español *zumbayllu*, del español *zumbar* y del sufijo quechua *yllu* relacionado con el nombre *illa*.

Nos proponemos investigar cómo este juguete infantil es objeto de una transferencia intertextual de elementos de una cadena de mitos, mitos verificables antropológicamente. Una vez establecido el *zumbayllu* como objeto mítico, examinaremos su estructura y la de su ritual homólogo en los niveles sintagmático y paradigmático.

0.3. Elaboramos una definición de trabajo incluyendo las acepciones establecidas por Lévi-Strauss y Leach: «*mito* es un relato extraordinario en el que los límites de la realidad objetiva no son vigentes, y casi siempre relacionado con un ritual de carácter religioso o sagrado».

0.4. Siguiendo el procedimiento sugerido por Hendricks (*Semiología del discurso literario*), empezaremos por la normalización del texto estableciendo los sintagmas narrativos, para luego interpretar los mitologemas de nivel paradigmático.

[1] J. M. Arguedas, *Los Ríos Profundos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1971. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

1. EL *ZUMBAYLLU*: TRANSFERENCIA INTERTEXTUAL

1.1. La transferencia intertextual se inicia lingüísticamente con las partículas quechuas *illa, yllu,* relacionadas con la luz y música en el nivel fonosemántico. *Illa* es la propagación de «la luz no solar, el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante (...) con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante» (William Rowe). *Yllu* es la «música de alas en vuelo» y del «movimiento de objetos leves», y la propagación de una música mágica (A. Cornejo Polar).

Estos términos míticos se interrelacionan, a su vez, con una serie de fenómenos naturales, instrumentos musicales, personajes y animales míticos:

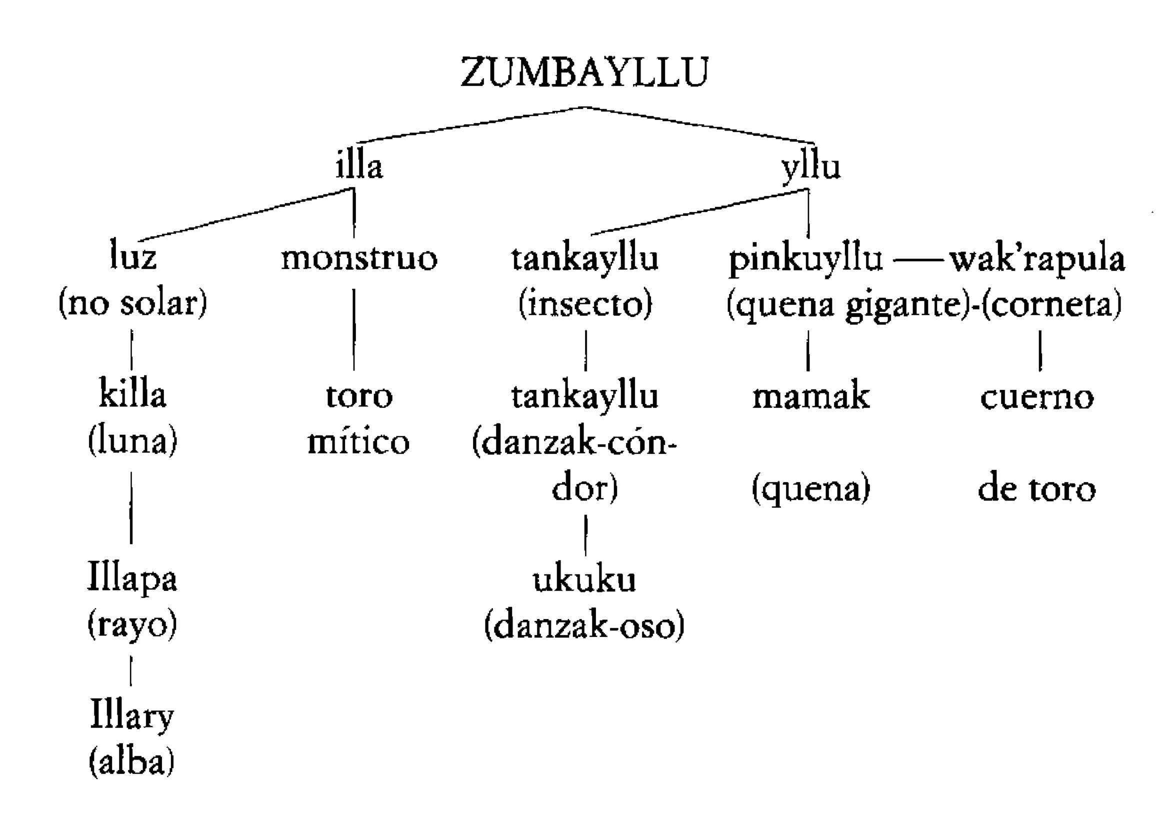


Diagrama 1: *Cadena intertextual*

1.2. *Luz y música* corresponden a mitologemas relativos al origen de la vida, y a la felicidad:

> La luz solar proviene directamente de un origen divino mientras que la luz no solar es lo divino diseminado a través del mundo natural y por

consiguiente, «no totalmente divina» sino una especie de mediación entre lo divino y lo humano, razón por la cual el indio cree tener aún relaciones profundas con ella.
Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! (calandria). Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres... (172).
Una gran felicidad, fresca y pura iluminó mi vida. Estaba solo contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos (107).

1.3. Los cuerpos celestes *Inti* (sol), *killa* (luna), *koyllur* (estrella); y los fenómenos naturales *illapa* (rayo) e *illariy* (aurora) son objetos míticos de la cultura incaica. En *Los Ríos Profundos* se identifican con mitologemas del bien y del mal, de muerte y vida:

Todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección, es posible (83).
¡La luna va a llorar el sol va a hacer llover ceniza! (152).
En el Pachachaca la luz del amanecer es blanda, invita al sueño, flota en el mundo como un vapor rosado.
... en la altura, el resplandor atraviesa los elementos; el hombre domina el horizonte; sus ojos beben la luz y en ella el universo (133).

1.4. Lo monstruoso está ligado a deformidad física en hombres, animales y cosas: «un niño de dos cabezas, o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante todo negro y lúcido cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca...» (83). Lo monstruoso está asociado al mitologema de lo sobrenatural y con poderes especiales. A esta categoría están adscritos el zumbayllero *mark'aska*, el tábano zumbador *tankayllu*, y el zubayllu *winku:*

La base de sus cabellos era casi negra semejante a la vellosidad de ciertas arañas (...) Antero había sido notable únicamente por el extraño color de sus cabellos y por sus grandes lunares negros (90).
Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados (84).
Éste es mezcla de ángel con brujo —me dijo— *layk'a* por su fuego y *winku* por su forma... (139).

1.5. Los animales míticos andinos, el oso y el cóndor, aparecen identificados con los *danzak* (bailarines) quienes utilizan su piel como disfraz ceremonial. El toro está documentado como animal mítico en *Yawar Fiesta*. Elementos de este mito están presentes en los instrumentos musicales *pinkuyllu* y *wak'rapuku*: la caña curva del uno está tensada con «nervios de toro» y el otro está hecho de «cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos» (85).

> La voz de los *pinkuyllus* y *wak'rapukus* es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y de los ríos (87).

1.5.1. El *tankayllu* es una especie de tábano de color raro tabaco oscuro, cuerpo afelpado de vientre excesivo (ver 1.4) cruzado por rayas brillantes (luz) que termina en aguijón falso que es dulce; agita sus alas con velocidad alocada. Este animal mítico está adscrito a los mitologemas relativos a lo monstruoso, la luz, la música y la felicidad:

> Los indios creen que el *tankayullu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida (...) Él remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente (...) los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los proteje contra el rencor y la melancolía (83-84).

1.6. El *pinkuyllu*, el *mámak* y el *wak'rapuku* son instrumentos músicos de los que se tocan sólo canciones y danzas épicas. Son instrumentos privilegiados, hechos de materiales no comunes y tanto los artesanos como los músicos son personajes escogidos. Están adscritos al mitologema del coraje y de la guerra, y a los relativos a lo monstruoso, la luz, la música, los toros y las montañas:

> ... ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano (85).

El *Pinkuyllu* es una quena gigante curva hecha de una madera especial curvada al sol y tensada con nervio de toro, pues «no hay caña natural que pueda servir de materia» para hacerlo:

> No es posible ver directamente luz que entra por el extremo inferior del madero vacío, sólo se distingue la penumbra que brota de la curva, un blanco resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol (84).

El *mámak* es un pinkuyllu menor hecho de una caña selvática gruesa y larga en exceso, «el hueco del *mámak* es oscuro y profundo»:

> mámak quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen: es un nombre mágico (84).

El *wak'rapuku* es una corneta helicoidal hecha de cuernos de toro y con boquilla de plata o de bronce, «su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del *pinkuyllu*».

Pinkuyllu y *wak'rapuku* son mutuamente excluyentes geográficamente, y no se tocan en las fiestas religiosas. Su música produce efectos mágicos en el pueblo:

> Los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente, se sangran y lloran después junto a la sombra de las altas montañas (...) La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían la muerte mientras lo oyen. Van contra toros salvajes, cantando y maldiciendo (85).

1.7. El *danzak* está conectado con el *tankayllu* (mismo nombre que el insecto con poderes míticos), y también con el *zumbayllu* por el baile, ritual común a ambos. Este danzante va vestido con la piel del cóndor y adornado de muchos espejos, lleva unas grandes tijeras de acero y las va tocando rítmicamente al ejecutar sus danzas rituales maravillosas. Está adscrito a los mitos de lo monstruoso e infernal de la música y del *illariy*, ya que de sus tijeras «parecía nacer la aurora» (205):

> Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire (...) los había visto danzar sobre los muros del cementerio tocando sus tijeras de acero... (205).
> El *danzak* de tijeras venía del infierno según las beatas y los propios indios (...) venía como mensajero de otro infierno distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos (219).

El *ukukus* es un danzante disfrazado con piel de oso, está adscrito a los mitos relativos al *danzak* y al mito de la montaña:

> ... los *ukukus* pretendían llevarnos a «la montaña», a esa región próxima a la gran selva, hacia las faldas temibles de los Andes donde los bosques y las enredaderas feroces empiezan (219).

1.8. La transferencia lingüística y mítica de elementos de procedencia múltiple establece la identidad mítica del «zumbayllu» dentro de la ficción narrativa:

> Repetida la palabra misma desencadena un proceso de encantación. ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? (...) ¡zumbayllu! Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* (...) y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz (86, 87).

2. Nivel sintagmático

2.1. El *zumbaillu*, objeto mítico, no llega a adquirir la dimensión de *dramatis persona*, cae, más bien, en la categoría del «agente mágico» de Propp (*Morfología del cuento*), y, como tal, está al servicio del héroe. Procederemos a normalizar la narrativa siguiendo un orden temático: fabricación del *zumbayllu*, su transferencia, acciones que realiza, naturaleza e intensidad de éstas, efectos que causa y funciones desempeñadas; y sus rituales correspondientes.

2.2. El *zumbayllu* es un trompo fusiforme hecho de madera, tiene cuatro cavidades (ojos) alrededor de la parte más ancha, y termina en una púa o pata en el extremo más delgado. Su hechura va acompañada de un ritual:

r1. El zumbayllero, el que lo fabrica y el que lo hace bailar, es un «elegido» con cualidades míticas: Antero «el marcado» y Ernesto «zumayllero de nacimiento».

> Y sus ojos parecían de color negro a causa del mismo inexplicable misterio de su sangre. (pág. 90)

> Los indios dicen que mi fuerza está guardada en mis lunares, que estoy encantado. (pág. 128)

r2. La púa tiene que ser de madera de naranjo	La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa y los ojos abiertos con clavo ardiendo, de bordes negros que aún olían a carbón, daban al trompo un aspecto irreal. (pág. 229)
r3. Al abrir al fuego los ojos del zumbayllu se invoca el nombre del personaje protector: Salvina (la amada), la cocinera (india).	... pero Salvina también está en él. Yo he cantado su nombre mientras clavaba la púa y que maba los ojos del zumbayllu. (pág. 139) Con la protección de la cocinera, delante de la opa abriría a fuego, con un clavo ardiendo los ojos del trompo. (pág. 229)
r4. Si es *winku* hay que cuidarlo de los malos	El Chipro (...) hijo de mestizo (...) sería feliz, entonces aplastando con...
r5. Hay que bautizarlo y estrenarlo en el río (dios mítico).	En el puente lo estrenaría (...) y después del primer canto (...) el zumbador con las aguas en plena corriente. (pág. 229).

2.3. La descripción mítica del *zumbayllu* se realiza por medio de sintagmas ecuacionales establecidos por la cópula u otros verbos o paráfrasis equivalentes:

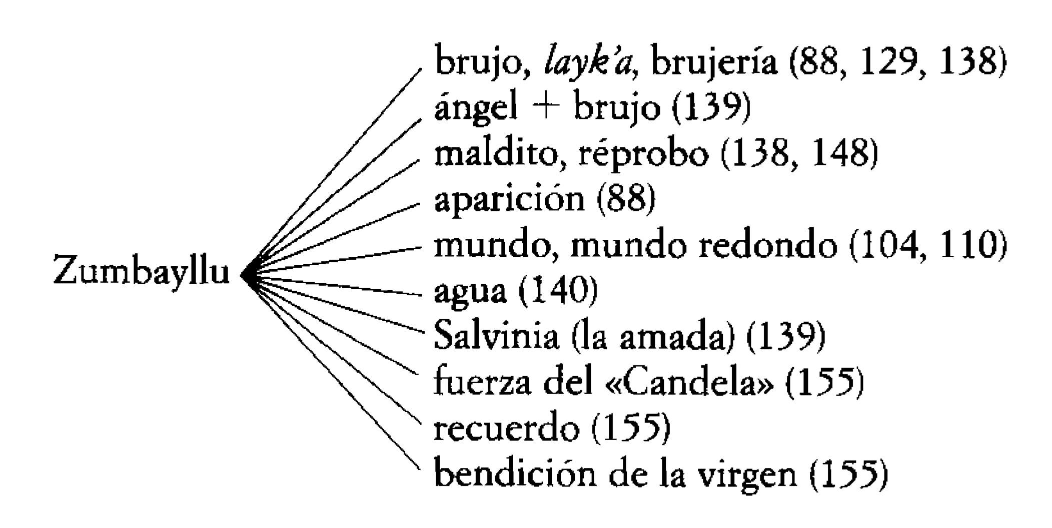


Diagrama 2: *Descripción mítica*

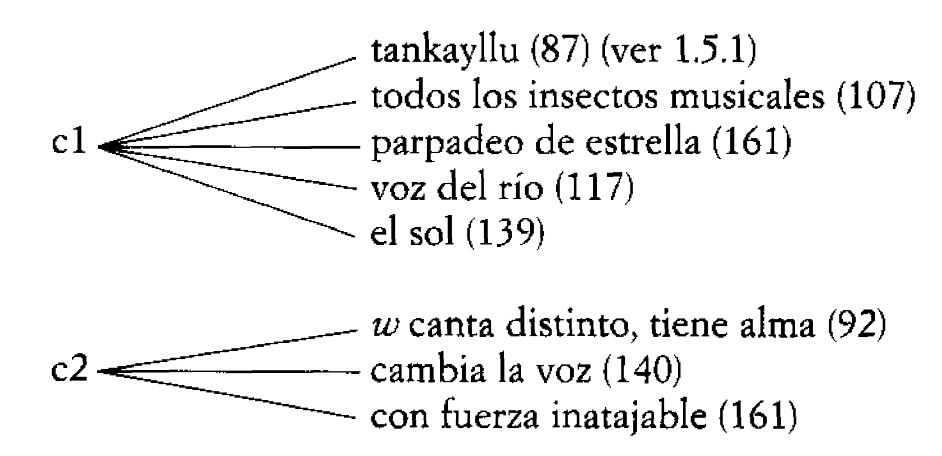
2.4. *Transferencia*

Adoptando la nomenclatura de Propp denominamos «transferencia» a las acciones de que es objeto el «agente mágico» puesto a disposición del héroe por el «donante»:

r1. Antero fabrica los *zumbayllus* (pág. 86).
r2. Antero regala *z* a Ernesto (pág. 89)
r3. Antero promete hacer un *winku* (pág. 129).
r4. Antero regala *wink* a Ernesto (pág. 139)
r5. *Winku* es bendito por hermano Miguel, por descuido (pág. 154).
r6. Ernesto regala *winku a Añuco* (su enemigo) (pág. 155)
r7. Ernesto devuelve *z* a Antero, quien no lo acepta (pág. 224)
r8. Ernesto entierra *z*:
r6 En el extremo del patio oscuro, cavé con mis dedos un hueco. Con un vidrio fino me ayudé para ahondarlo. Y a allí enterré el *zumbayllu*. Lo estiré al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulté. Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado (págs. 226-229)
r9. Ernesto decide buscar y hacer un *winku* (pág. 229).
r10. Ernesto decide rescatar *z* enterrado (pág. 235)

2.5. Las acciones que ejecuta el *zumbayllu* son dos: bailar y cantar. El baile es ritual y está descrito metafóricamente «como» o «más que» el baile del *danzak* Tankayllu (86, 154) (ver 1.7.1.)

El canto parece ser la acción más importante. El *zumbayllu* canta «por los ojos», su cantar está descrito por sintagmas ecuativos «c1», de complementación cualitativa «c2» y de locación «c3».



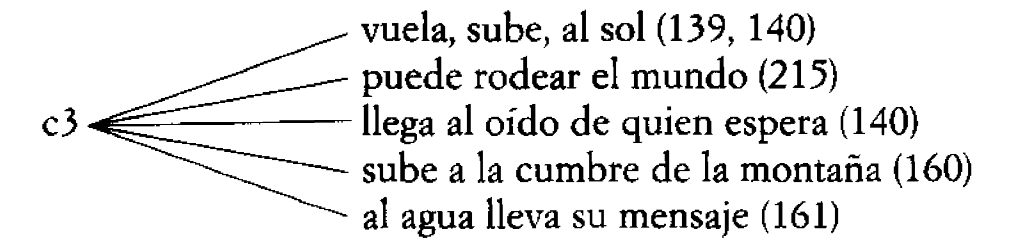


Diagrama 3: *El canto del zumbayllu*

El objeto mítico desempeña dos funciones: establece una *comunicación* a través del espacio y del tiempo, y *cambia* los signos negativos en positivos en el sistema binario de opuestos.

f1. Comunicación
trae a la memoria la imagen de los ríos (dioses) (88)
mensaje al padre del héroe (140, 160)
mensaje a Felipa (guerrillera india) (171)
premonición de protección y victoria (Felipa *vs.* ejército) (1)

f2. Cambio
mundo hostil y odiado —
mundo aceptable + (88)
enemistad —
amistad + (108)
temor —
coraje + (141, 162)
desdicha —
felicidad + (107)
depresión —
exaltación + (95)
Añuco (detestable) —
aspecto sobrenatural + (86)
Antero (demoníaco) —
embellecido + (224)

2.6.2. Ritual

El ritual correspondiente a las funciones del *zumbayllu* aparece detallado en el texto narrativo. Es aparente que algunas acciones,

como la de encordelar el trompo y la de lanzarlo al aire, son de carácter rutinario en el juego infantil; aun éstas adquieren una cualidad ceremonial.

r7. Cuerda especial para cordelado. r8. Lanzarlo en alto	Lo encordeló. La cuerda era también de color amarillo y negro (...) Antero lo lanzó al alto. El trompo bajó girando. Se posó sobre una de las piedras redondas del piso, cantó agudamente; (...) penetraba en el oído como un llamado de la propia sangre del oyente (138).
r9. Sólo en días especiales y a solas	Este *zumbayllu* no es para todos los días. Es un «maldito (...) ¡Hay que cuidarlo! Ernesto lo va a hacer bailar para él solo» (138).
r10. Rezar y respetar al *z*	Encordelé el trompo, respetándolo, rezándole. Felizmente el patio seguía solitario. (...) El cordel se deslizó como una culebra entre mis manos. Pero la esfera se detuvo en el aire, enderezó la púa y cayó, lentamente (139).
r11. Hablarle en el ojo. r12. Dar el mensaje, soplar	Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas y después cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera (140). Al mediodía el *winku* hizo volar su canto y con Antero lo empujamos soplando hacia Chalhuanca (160). En el canto del *zumbayllu* le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales (171).
r13. Dejarlo que muera solo	Yo soplé hacia Chalhuanca, en dirección de la cuenca alta del gran río. Cantó dulcemente. Déjalo que muera solo, me dijo el *Mark'asca*. El *layk'a* se balanceó, apagando su voz poco a poco; rozó la cabeza en el fondo de la grada, y se extendió bajo la sombra (141).

r14.	Asociarlo con el río	Lo haré bailar sobre alguna piedra del Pachachaca. Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente... (171).

3. INTERPRETACIÓN PARADIGMÁTICA

3.1. Para la interpretación de la función del *zumbayllu* en *Los Ríos Profundos* aplicaremos los conceptos establecidos por Lévi-Strauss en la *Antropología estructural* para la interpretación del mito; la bidimensionalidad del referente temporal, simultáneamente diacrónico y sincrónico; la coexistencia de atributos contradictorios en la figura mítica; el sistema binario de oposiciones en el pensamiento mítico y el concepto de «mediación» que Hendricks extiende del mito al discurso literario en general. También consideraremos la proyección de la universalidad del mito a través de dos niveles de «realidad»: el argumental de la ficción y el extratextual de la experiencia del lector, es decir, el de la realidad peruana.

El sistema de oposiciones en la novela es muy extenso, pero se puede reducir a la oposición fundamental entre «mundo indio» *vs.* «mundo hispánico», entre «amor» *vs.* «odio»:

> quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que tenían a quienes, casi inconscientemente y como una especie de mandato supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó entre el fuego y el amor.

El héroe de la novela se encuentra en el extremo negativo, en un mundo doblemente hostil: en la odiada ciudad de Abancay, dominación de hacendados y mestizos; y concéntricamente, en el colegio-internado regido por padres católicos también de signo negativo en el sistema binario.

3.2. El *zumbayllu* entra en la trama narrativa en el punto en que Ernesto está en lo más angustioso de la soledad y abandono:

> recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego... (55)
> En esa quebrada viví abandonado durante varios meses; lloraba a gritos en las noches; deseaba irme, pero temía el camino (...) como si hubiera vuelto a caer (...) en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna vez, ningún aliento del rumoroso mundo (80, 81).

La hechura y regalo del *zumbayllu* (ver. 2.4. t1, t2) establece una alianza entre Ernesto y Antero. Ambos gozan de ese poder innato de ser «zumbaylleros de nacimiento», Ernesto redacta carta de amor para Silvinia. El *zumbayllu*, resumen del universo (diagramas 2 y 3), conforta al héroe relacionándolo con el mundo mítico indio. Ernesto acepta el desafío de pelear con un estudiante mayor, la doble hostilidad de la ciudad de Abanchay y la del colegio han desaparecido (2.6.1.) y Ernesto declara: «Nadie es mi enemigo» (108).

La proyección del *winku* (2.4, t3-t6) se extiende más allá de los problemas del colegio, al área del conflicto político-social desencadenado por la rebelión de las chicheras y la masacre subsiguiente. El padre director identifica la rebelión como instigada «por el demonio» y azota a Ernesto por su participación en la demostración. La polarización y ambivalencia (2.6.1) están establecidas: lo *negativo* para el padre director es *positivo* para Ernesto. El baile y el canto del *winku* confieren su invulnerabilidad mítica a doña Felipa, quien cruza el puente del río Pachachaca hacia la dimensión del mito: la guerrillera invencible que volverá con los chunchos quemando haciendas, y a quien se unirán los colonos. El límite del poder del mundo «negativo» está demarcado por el río, dios mítico, y por el ritual del rebozo de Felipa y de las entrañas de la mula colgadas en el puente.

El *winku* es accidentalmente bendecido por el hermano Miguel y pierde su fuerza de brujo, es regalado a Añuco y «le crecerá moho en la púa y en los ojos...» (168).

Antero se estratifica en el polo negativo, está dispuesto a matar a los colonos rebeldes y hace su alianza con el hijo del coronel. Ernesto también ha cambiado: tiene confianza en sí mismo, ha vencido la soledad con la solidaridad, se enfrenta con serenidad con el padre director, con el hijo del coronel y con la peste. La epidemia adquie-

re proporciones míticas, en un momento de temor y duda el héroe quisiera desenterrar el *zumbayllu*, pero la función del agente mágico ya ha terminado. El orden *reverso* está ya establecido, a él pertenecen las chicheras, los colonos y la «Opa».

3.3. El *zumbyllu*, contiene la transferencia mítica (diagrama 1), altera la direccionalidad positiva y negativa en el sistema de opuesto (2.6.1, f2), y hace que la dimensión pre-racional mítica (intemporal) interaccione en el nivel de la racionalidad (temporalidad) estableciendo motivaciones de acción:

> Tú eres como el río señora (...) no te alcanzarán. ¡Jajaillas! Y volverás. Miraré tu rostro que es poderoso como el del mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos! (1716).

Ernesto cuya orfandad y angustia iniciales fueron resueltas por el *zumbayllu*, no permanece estático rememorando el pasado indio. Su posición evoluciona y participa en nuevos sistemas de opuestos, en la diacronía argumental:

chicheras + colonos +
ejército — ejército y padres —

El entierro del *zumbayllu* marca la consecución de su identidad y madurez. Interviene a favor de Felipa y de los colonos contra la aparente realidad objetiva del pasado inmediato: la masacre de indios y la huida de Felipa.

La noción de «mediación» de Lévi-Strauss está realizada por la posición del héroe y por la victoria de los colonos.

Ernesto está de parte de Felipa, sin tomar las armas, y permanece en la ciudad con los soldados y los padres; percibe la ambivalencia del padre director y del soldado/indio.

Los colonos que «pueden dar hasta su lengua al perro, si el señor se lo ordena», «pueden enfurecerse más que un toro que oye dinamitazos, que siente el pico del cóndor en su cogote» (168), y ni el río ni las balas han podido contenerlos. Prevalecen, sin armas, contra el ejécito y obligan a los padres a aceptar sus demandas. La peste es expulsada por medio de rituales provenientes de los dos mundos opuestos: *harauis* indios y oraciones cristianas. Los

indios alteran el sistema del poder motivados por temores y creencias de orden mítico.

José María Arguedas ha obtenido, en *Los Ríos Profundos*, la integración del mito y de la historia en una realidad total. Ha transformado el mito en profecía del futuro. La peste es el símbolo de lo negativo en el sistema binario de todo lo que representa opresión y genocidio cultural. Será arrastrada por el *río* a «la Gran Selva, país de los muertos» (261).

PÍO BAROJA

Nació en San Sebastián en 1872 y murió en Madrid en 1956. Es el novelista por antonomasia de la llamada generación del 98, fecha que marca, como se sabe, el desaliento generacional que acompaña a la pérdida de la última colonia del Imperio, tomada como símbolo.

Hizo la carrera de medicina en Madrid y Valencia, doctorándose con una tesis que publicó en 1896, ejerció luego dos años como médico en Cestona (Guipúzcoa) desde donde regresó a Madrid y entró en contacto con el mundo literario. Desde entonces alternó temporadas en la capital de España y en *Itzea*, su casa de Vera de Bidasoa que compró en 1912.

De acusada personalidad y rodeado de un ambiente familiar muy característico, como se puede comprobar en el interesante libro *Los Baroja* (1972) de su sobrino Julio Caro Baroja, se dio a una vasta producción en la que abundan las novelas agrupadas en series. Éstas son algunas de ellas: «Tierra vasca» que comprende *La Casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903), y *Zalacaín el Aventurero* (1909); «La Vida fantástica» que comprende *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *Paradox, rey* (1906); «La raza» que comprende *La dama errante* (1908), *La ciudad de la niebla* (1090) y *El árbol de la ciencia* (1911); «La lucha por la vida» que comprende *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja* (todas de 1904); «Las ciudades» que comprende *César o nada* (1910), *El mundo es ansí* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920); «El mar» que comprende *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1924), *Los pilotos de altura* (1929), *La estrella del capitán Chi-*

mista (1931); «Agonías de nuestro tiempo» que comprende *El gran torbellino del mundo, Las veleidades de la fortuna* y *Los amores tardíos* (todas de 1926); «Memorias de un hombre de acción» (Aviraneta) que comprende 22 volúmenes entre los que se cuentan *El aprendiz de conspirador* (1913), *Los caminos del mundo* (1914), *Los recursos de la astucia* (1915), *Los caudillos de 1830* (1918) *Las figuras de cera* (1924), *La nave de los locos* (1925), *Las mascaradas sangrientas* (1927), *La senda dolorosa* (1928).

Títulos novelísticos también muy conocidos son *La leyenda de Juan de Alzate* (1922), *Aviraneta o la vida de un conspirador* (1931) y *Las noches del Buen Retiro* (1934).

Convencionalmente, la crítica ha solido distinguir dos etapas en la producción novelesca de Baroja: una primera más variada en que se hallan aventuras y reflejos de distintas capas sociales que adquieren especial viveza cuando se trata de mundos marginales (*La lucha por la vida*) y una segunda dedicada preferentemente a un vasto programa narrativo construido alrededor de la figura de Eugenio Aviraneta, personaje de carne y hueso antepasado del novelista.

La difícil sencillez estilística de Baroja y su aparente descuido quedan para la polémica crítica. Su capacidad y garra fabuladora está más allá de toda discusión. El carácter personalista y contradictorio de la visión del mundo que subyace en el conjunto de su obra son fruto de un individualismo feroz que no se compagina con ninguna sistemática.

La cuestión de la ironía que se aborda en el siguiente ensayo está conectada con una cualidad muy acusada de muchos pasajes de la obra de nuestro autor: la capacidad de estar «dentro y fuera» del propio argumento, fruto de una propiedad de la inteligencia que se llama *lucidez.*

IRONÍA Y DISTANCIAMIENTO EN LA NOVELA *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*

Magdalena Cueto

Biruté Ciplijauskaité ha señalado que una de las características constantes en el estilo de Baroja es la de «mirar el mundo como espectador, interponiendo distancia», distancia que Jankélévitch considera como uno de los recursos básicos de la ironía: la distancia permite ver una extensión mayor y, con ello, situar más acertadamente la acción o el personaje; a distancia también se pierde la exageración de un solo aspecto que, de cerca, pudiera parecer sumamente importante; la distancia, añade, favorece el espíritu crítico y abre horizontes intelectuales.

También Corrales Egea afirma que Baroja interpone entre sí mismo y el mundo una lente de observador que crea distancia, y piensa que esta actitud de observador la trasmite a sus personajes: tampoco ellos se entusiasman por nada; entran en contacto con el mundo y con otros personajes a través de un distanciamiento crítico.

Si examinamos las técnicas de presentación de los personajes en *El Árbol de la ciencia* [1] se observa bien la existencia de ese distanciamiento entre el narrador y los protagonistas de la novela. No hallamos, en efecto, esos caracteres nítidamente perfilados que permiten comprender al personaje perfectamente, a veces desde la primera página, ni esos análisis demorados que penetran en los recovecos profundos de sus conciencias, sino la presentación sucesiva de una serie de situaciones que, de una forma paulatina, van configurando, con más o menos claridad, un ser o una manera de ser.

[1] Cito por la edición de Caro Raggio, Madrid, 1973.

El narrador no vive con sus personajes; se limita a observarlos y a mostrarlos al lector tal como son, o como le parecen, sin buscar explicaciones ni proponer soluciones y, de ahí, la frecuencia con la que aparecen en la obra caracteres contradictorios, conductas inexplicables y situaciones ambiguas que, a veces, se realzan por contraste.

De esta actitud observadora y distante del narrador surge la ironía que en la novela de Baroja se manifiesta en diversos niveles superpuestos: confluyen en ella los tipos que Thompson designa como *ironía de manera o de carácter*, *ironía del sino* e *ironía metafísica o general*, además de los numerosos brotes de ironía verbal, explícita, que sirven para destacar a las otras formas de ironía y funcionan como indicios de la actitud básica del narrador con relación al mundo representado.

La ironía de manera o de carácter ocurre cuando existe un desajuste entre lo que el personaje parece ser y lo que verdaderamente es o cuando un comportamiento o una actitud determinada resulta estar en contradicción con los rasgos que definen inicialmente un carácter.

El Árbol de la ciencia ofrece numerosos ejemplos de este tipo de ironía en la que, mediante la yuxtaposición de elementos opuestos, se ponen de manifiesto las múltiples incongruencia de la condición humana.

Sucede así que, por los años en que Andrés cursaba estudios en Madrid, sus *amigos íntimos* le inspiraban *bastante apatía* (pág. 11); a Julio Aracil le consideraba «egoísta, mezquino, sórdido, incapaz de hacer nada por nadie» (pág. 49), y por Montaner, con el que estaba «completamente en desacuerdo» (pág. 11), sentía «aún mayor aversión» (pág. 11), pero, «sin saber por qué» (pág. 33), se hicieron muy amigos.

Aracil reunía todas las condiciones para hacerse *simpático* («Era moreno, de ojos brillantes y saltones, la cara de una expresión viva, la palabra fácil, la inteligencia rápida») (pág. 45), pero paradójicamente, le pasaba todo lo contrario y «la mayoría de los conocidos le profesaban *poco afecto*» (pág. 45).

También resulta paradójico que, con su exacerbado *egoísmo*, su «*dura filosofía del éxito*» (pág. 79), su «*marcada tendencia práctica*» (pág. 45) y su *estimación por el dinero* («... era su dios, su ídolo...», pág. 47), Julio Aracil *rechace la protección* de su primo Enrique Aracil que «por entonces acababa de obtener una plaza de médico en el hospi-

tal por oposición, y que podía ayudarle» (pág. 45), mientras que Hurtado, el hombre reflexivo que se *indigna ante las injusticias*, el *contemplativo sin ambiciones*, el que se ha aislado en la guardilla de su casa porque, ante todo, pretende ser *independiente*, no vacila ni un instante —ni siquiera se lo plantea— y acude a su tío Iturrioz en busca de alguna recomendación que le permita aprobar un examen, lo que a él mismo «le asombró por lo detestable» (pág. 32).

Este comportamiento podría explicarse como una manifestación de la inconsciencia propia de un joven, superada en su madurez, o incluso como una reacción natural provocada por el orgullo o el temor que le impedirían reconocer este pequeño fracaso ante su padre; sin embargo, no se trata de un hecho aislado, sino de una forma de proceder que Hurtado repite casi sistemáticamente.

Cuando está a punto de licenciarse, y a pesar de su *escasa afición por la carrera* (pág. 71), solicita nuevamente la *colaboración de su tío* para poder entrar como alumno interno en el Hospital General; más tarde, durante la enfermedad de Luisito, «pidió al médico de la sala que *recomendara* el análisis (pág. 135), y cuando se instala definitivamente en Madrid, al encontrarse sin nada que hacer, aunque era *absolutamente incompatible con su padre* y quería considerarle como a un extraño (pág. 26), no se siente mínimamente molesto por aceptar las *influencias de sus amigos* para conseguir una plaza de médico de Higiene; al contrario, él mismo acude personalmente varias veces a casa de ese «alto empleado de Gobernación» amigo de don Pedro (pág. 275) para informarse personalmente sobre la marcha de sus «asuntos».

También obtiene por *mediación de su tío* el trabajo de traductor que llega a satisfacerle en la etapa final de su vida, y cuando lo cree necesario, solicita *ayuda económica* de éste (pág. 314), sin considerar que este hecho pueda menoscabar en nada su *independencia*.

Repetidamente, Hurtado se manifiesta *partidario de un cambio social*: «Algunas veces Andrés trató de convencer a la planchadora de que el dinero de la gente rica procedía del trabajo y del sudor de pobres miserables que labraban el campo, en las dehesas y en los cortijos. Andrés afirmaba que tal estado de injusticia podía cambiar...» (pág. 118); «¡Qué hermosa sería una revolución, decía Andrés a su patrona, no una revolución de oradores y de miserables charlatanes, sino una revolución de verdad! Mochuelos y Ratones colga-

dos de los faroles, ya que aquí no hay árboles...» (pág. 225). Sin embargo, fuera de estas ínfulas revolucionarias puramente verbales es *incapaz de dar un paso porque cambien las cosas*; es más, *ni siquiera cree en la posibilidad de que puedan cambiar.* «Los del Centro republicano le habían dicho que diera conferencias acerca de higiene; pero él estaba convencido de que todo aquello era inútil, completamente estéril» (pág. 225); «Cuando le hablaban de política, Andrés decía a los jóvenes republicanos: —«No hagan ustedes un partido de protesta. ¿Para qué? Lo menos malo que puede ser es una colección de retóricos y charlatanes; lo más malo es que sea otra banda de Mochuelos o de Ratones. —¡Pero, don Andrés! Algo hay que hacer. —¡Qué van ustedes a hacer! ¡Es imposible!...» (pág. 225).

Su propia *pasividad* no le impide *indignarse ante la pasividad de la masa*, pero tan pronto cree que si el pueblo comprendiese su situación «se mataría por intentar una revolución social» (pág. 283), como piensa que «todo esto era necesario» (pág. 224) y se pone a defender la *moral del esclavo*, aceptando que su tío Iturrioz estaba en lo cierto al considerar que la naturaleza había obrado muy sabiamente: «hacía el esclavo y le daba el espíritu de la esclavitud» (pág. 28).

Cuando ejerce como médico de higiene, manifiesta compadecerse de las prostitutas, y no cabe duda de que su *compasión* es sincera, pero lo cierto es que no le importa demasiado dejarlas libres, aun a sabiendas de que *están enfermas*: se limita a *aceptar su situación* como algo inevitable como un *mal social*; todos son *males sociales* para ese *individualista acérrimo* que es Andrés Hurtado.

Sorprende, asimismo, la *indiferencia* que experimenta *ante la muerte de Luisito* por el que, sin embargo, sentía un *cariño «huraño y exclusivo»* (pág. 57), y sorprende, especialmente, cuando se compara con la actitud de Margarita, la hermana «un poco seca, dominadora y egoísta» (pág. 21), que se *entrega sin reservas al cuidado del pequeño* (pág. 58) y *se siente profundamente afectada por su muerte* (pág. 163).

Tampoco se explica bien que Andrés *decida casarse* con Lulú habiendo *renunciado previamente a tener descendencia* cuando la muchacha ha dado repetidamente muestras visibles de un fuerte instinto de maternidad y cuando él mismo reconoce expresamente, en

una conversación sostenida con Lulú poco antes de la boda, que «la principal idea de la mujer es el hijo» (pág. 303) y que en el amor ha enmascarado la naturaleza el instinto de la especie.

Con este *deseo de maternidad*, que Lulú manifiesta abiertamente un año después de su matrimonio, se relacionan otras características de su personalidad que, en conjunto, presentan *una figura femenina del tipo tradicional: una mujer hogareña y entrañable* (pags. 316 y 322), *tímida* (pág. 318), con una *visión idealizada de su marido* (pág. 319) y *satisfecha de su status burgués* (pág. 285).

Sin embargo, la personalidad de Lulú presenta otros rasgos que no encajan bien con el carácter típico de la mujer burguesa de la época.

Por una parte, Lulú *no observa respeto alguno hacia los convencionalismos sociales más elementales*; al contrario, sentía «poco apego a defender los intereses de la clase» (pág. 102), «estaba acostumbrada a no guardar respeto a nada ni a nadie» (pág. 102) y «no aceptaba derechos ni prácticas sociales» (pág. 107).

Por otra parte, evidencia un *sentido moral que no se ajusta mínimamente a las normas básicas de la moral natural ni moral burguesa*: «A ella no le parecían mal el adulterio, ni los vicios, ni las mayores enormidades; lo que le molestaba era la doblez, la hipocresía, la mala fe. Sentía un gran deseo de lealtad. Decía que si un hombre la pretendía, y ella viera que la quería de verdad, se iría con él, fuera rico o pobre, soltero o casado» (pág. 106).

La actitud *desenfadada* de Lulú, con sus salidas *mordaces y descaradas*, tampoco se adecua bien con las formas recatadas y respetuosas propias de un tipo de mujer tradicional.

Manifiesta, además, un deseo de *independencia* poco común que le lleva a rechazar las perspectivas de una vida cómoda y regalada junto a don Prudencio y su hermana; Lulú prefiere vivir de su trabajo e incluso después de casada, aunque su situación económica es desahogada y su marido la invita repetidamente a quedarse en casa, decide continuar con su pequeña tienda de confecciones (pág. 315).

Así, pues, junto a los rasgos característicos de la figura femenina estereotipada, la personalidad de Lulú incluye otras facetas que no permiten encasillarla dentro del tipo de mujer tradicional.

Desde su descripción física, el narrador ya perfila la imagen *contradictoria* de una muchacha «con cierto aspecto de simio; la frente

pequeña, la boca, de labios finos, con una sonrisa entre irónica y amarga; los dientes blancos, puntiagudos; la nariz un poco respingona y la cara pálida, de mal color» (pág. 82), que, además, tenía «los ojos desnivelados» (pág. 99), pero, sin embargo, resultaba *enormemente atractiva*; y eso que le faltaba el principal encanto de una muchacha: «la ingenuidad, la frescura, la candidez» (pág. 82).

Destaca, a continuación, la desenvoltura, espontaneidad y *vivacidad* de su carácter (pág. 100) para referirse acto seguido, y sin ofrecer ningún tipo de explicación previa, a ciertas *crisis depresivas* (pág. 100 y 102) y a una *extraña tendencia hacia un final trágico* (pág. 107).

También alude, sin precisar más, a un posible *desequilibrio psicológico* (pág. 101) y, cuando pasa a considerar su *carácter arbitrario y desigual* (págs. 101 y 106), se limita a comentar que estos «arrechuchos» (pág. 101) le habían quedado como posible secuela de algunos trastornos nerviosos que la misma Lulú manifiesta haber padecido en su infancia (págs. 101 y 106).

Por otra parte, con su *comportamiento arbitrario* («ponía sus antipatías y sus simpatías sin razón alguna», pág. 106), su sentido de *moralidad natural* («En el fondo de su falta de ilusión y de moral, al menos de moral corriente, tenía esta muchacha una idea muy noble y muy humana de las cosas» (pág. 106) y sus *respuestas automáticas* («Me da la gana de hacer bestialidades», pág. 287), Lulú nos parece mucho más *instintiva* que racional; sin embargo, tanto el narrador como el protagonista coinciden en considerarla, sin proponer razones justificativas, como a una mujer «inteligente y *cerebral*» (pág. 100), «para quien todas las impresiones son puramente intelectuales» (pág. 287).

Como ocurre en la vida, todo lo que podemos concluir sobre la personalidad *contradictoria* de esta muchacha —*fea* pero *atractiva; cínica* y, sin embargo, *encantadora*; *animosa*, aunque profundamente *abatida*; *atrevida*, pero de una *timidez esencial*; *brusca* y, a la vez, con una gran *ternura e instintiva*, aunque *fuertemente cerebral*— se limita a un interrogante del protagonista que el narrador no aclara, sino que asume plenamente: «¿Qué había de verdad en esta manía de sinceridad y de análisis de Lulú? —se preguntaba Andrés—. ¿Era espontánea, era sentida, o había algo de ostentación para parecer original? *Difícil era averiguarlo*» (pág. 108).

En esta posición ambivalente del narrador, que aparece como aceptación de la duda y como reconocimiento de una realidad esen-

cialmente contradictoria y de unos seres humanos cuya naturaleza es inclasificable, puede verse la importancia de la actitud irónica de Baroja.

Esta actitud se manifiesta especialmente en las formas que anteriormente designábamos como *ironía del sino* e *ironía metafísica* o *general.*

La ironía del sino se produce cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo que el personaje pretende.

En la novela de Baroja este tipo de ironía surge del contraste entre la búsqueda de un sentido a la vida y la realidad de hallar un mundo carente de sentido.

La racionalidad del personaje queda desbordada por el azar de su propia existencia y, en cualquier momento, cualquier hecho fortuito —la muerte de su hermanao Luisito, el episodio del supuesto homicidio de la mujer del tío Garrota, la despedida de la Dorotea, la muerte de Lulú— le obliga a enfrentarse con una realidad caótica y absurda.

El hombre aparece impotente ante esa realidad, pero persiste la búsqueda, las tentativas prosiguen, los ensayos y fracasos se suceden y el esfuerzo, de alguna forma, dignifica al personaje.

Cuando desaparece la fe en el valor de la búsqueda, la ironía del sino conduce a la ironía metafísica o general: lejos de hallar una explicación convincente sobre el destino del hombre y un principio rector que dé una dirección satisfactoria a su vida, Hurtado sólo ha encontrado la muerte.

El suicidio de Hurtado, y esa enigmática frase final del narrador que, nuevamente, deja abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones —«Había en él algo de precursor»—, aparece como claro testimonio de las irresolubles contradicciones de la existencia humana.

JORGE LUIS BORGES

Uno de los nombres míticos de la literatura del siglo XX, Jorge Luis Borges, nace en Buenos Aires en 1899 y muere en Ginebra en 1986. Algunos han señalado como significativo que haya elegido para sepultura la ciudad en la que nació como escritor (su familia se trasladó a Europa cuando él tenía 15 años) y no Buenos Aires, donde había nacido y en la que había tenido su domicilio habitual desde 1921. Fue Premio Cervantes, distinción que compartió con Gerardo Diego en 1979.

Dos grandes grupos se establecen en su obra: poesía y prosa. Más difícil sería intentar la subdivisión en géneros literarios estrictos.

Como poeta, da vida al movimiento ultraísta, llevando el clima intelectual de *Ultra* a la revista *Prisma* que funda y dirige en 1921 y que continúa en *Proa* fundada en 1922 por él mismo y Macedonio Fernández.

Entre 1923 y 1929 Borges publica sus libros poéticos más importantes: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) a los que hay que sumar la colección *Muertes de Buenos Aires* (1943).

Tras un paréntesis en que sólo hay prosa, aparece *El Hacedor*, libro de prosa y verso, al que seguirán nuevos libros de poesía: *El otro, el mismo* (1964), *Para las siete cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977).

Su labor como prosista ha sido ininterrumpida a partir de *Inquisiciones* (1925). Sin considerar su obra principalmente ensayística, po-

demos señalar sus libros de relatos: *Historia universal de la infamia* (1935), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942), que incluye, entre otros el cuento que nos sirve aquí de referencia («Pierre Menard, autor del Quijote») y que volvería a ser publicado, como los demás, junto con otros nuevos, en *Ficciones* (1944).

El aleph (1949) es el título del libro que contiene, entre otros, el relato que le da nombre y que es, tal vez, la pieza más conocida de Borges. Ese «aleph» es la secreta clave del universo buscada una y otra vez por nuestro autor y cuya incertidumbre tiñe de un aura fantástica toda su literatura. Es precisamente ese carácter de «fantástico», lo que conecta la obra borgiana con la literatura del «boom» y, de otra parte, con la quimera poética imposible de construir un código que sólo valga para interpretar el propio mensaje y en sus propios términos, aspiración, por lo demás, del superrrealismo a lo André Bréton así como de toda la literatura verdaderamente «de vanguardia».

En fin, sin ser ni mucho menos exhaustivos, hemos de mencionar *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), manifestaciones del mismo universo.

Las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) editadas por Borges y Bioy Casares ilustran, con el procedimiento de convertirse en editor de un autor inexistente, la crisis del sujeto que está, como visión del mundo, en la base de su moderno programa de fantasticidad.

JORGE LUIS BORGES, AUTOR DEL *QUIJOTE*

Hugo W. Cowes

El desarrollo de la demostración que propondré en este ensayo, se encuentra fundamentado en dos supuestos.

El primer supuesto funciona en un trabajo publicado por mí en agosto de 1982, donde intenté mostrar que la consistencia del personaje don Quijote es idéntica a la consistencia del personaje Pierre Menard, pues los dos aparecen engendrados, como acontece en la realidad, por textos literarios y no por padres naturales como generalmente finge la creación novelesca. También intenté allí mostrar que expresiones tales como «ser autor del Quijote» y «escribir el Quijote», tienen la misma consistencia que las expresiones «bacía de barbero», y «yelmo de Mambrino», como asimismo tienen la misma consistencia las realidades que cada una de ellas designa. Palabras, cosas y acontecimientos quedan desbaratados para dar lugar a la vigencia de semas y constituyentes sólo organizables a través de la presencia de una mentalidad previa.

El segundo supuesto queda implicado en un conocimiento mínimo, pero riguroso del texto del Quijote. Cuando Alonso Quijano crea los significantes don Quijote de la Mancha y Dulcinea del Toboso y los significados y referentes correspondientes debajo de cada uno de ellos, aparecen otros significantes —Alonso Quijano y Aldonza Lorenzo—, que apuntan a su vez a determinados significados y a determinado referente cada uno.

Queda establecida así una serie organizada en dos planos en cada caso. Un significante segundo y uno primero; un significado segundo y uno primero; un referente segundo y uno primero.

El primer supuesto debe ser tenido en cuenta, pues mi trabajo intenta desarrollar sus posibilidades también en otras secuencias del *Quijote*. El segundo supuesto debe ser tenido en cuenta como elemento fundamental en el análisis de las secuencias del texto del *Quijote* que vamos a intentar. La rigurosidad de este segundo supuesto quedará confirmada en el transcurso de este análisis.

Las constancias poéticas y epistemológicas indicadas provienen de una experiencia muy determinada. Se trata de nombrar un objeto que los personajes perciben en el presente del enunciado. Este esquema que estudiamos en el episodio del yelmo de Mambrino, se repite muchas veces en el texto del Quijote: episodio de los molinos de viento-gigantes, episodio de la venta-castillo, de la manada de carneros-ejércitos, etc.

El episodio de la supuesta entrevista de Sancho con Dulcinea, que Sancho cuenta a don Quijote en el capítulo XXXI de la parte primera, y el episodio del supuesto encuentro de don Quijote y Sancho con Dulcinea presentado en el capítulo X de la segunda parte, proporcionan dos sistemas absolutamente diferentes.

En los dos episodios, lo mismo que en los anteriormente indicados, se trata de decidir acerca de una dicotomía. En este caso la dicotomía es Dulcinea del Toboso-Aldonza Lorenzo, dama del mundo de la caballería-labradora del *habitat* de Sancho y del lector. Pero el objeto que debe nombrarse se encuentra en una relación diferente con los receptores-emisores que lo nombran. Y esto, tanto en cada uno de los nuevos episodios con respecto al otro, como en cada uno de éstos con respecto a los anteriormente indicados.

Así, en el episodio primero, Sancho enuncia unas proposiciones declarativas y don Quijote unas proposiciones potenciales acerca de un episodio que habría protagonizado Dulcinea del Toboso. Se trata, pues, de un referente ausente. Ni Sancho ni don Quijote están frente al acontecimiento. Don Quijote no se ha movido de Sierra Morena y Sancho ha regresado a Sierra Morena, mientras el acontecimiento habría sucedido en el Toboso.

Don Quijote habla, pues, acerca de un acontecimiento que descuenta imaginado y Sancho acerca de un acontecimiento que propone recordado. No se trata de ninguna manera de una percepción. Se trataría a lo sumo de una representación y de una creación, de una representación imaginada.

No obstante, por supuesto, estamos ante un acontecimiento inexistente. No sólo don Quijote sino también Sancho crean la realidad a que sus proposiciones se refieren. No hay percepción, no hay representación recordada. Hay sólo representación imaginada.

Las proposiciones de Don Quijote y Sancho mentarían, pues, un referente real, pero los predicados referidos a este predicado mentarían unos aconteceres irreales, inexistentes, que signarían a estos referentes de irrealidad, por lo menos en esta circunstancia. Puedo nombrar a Napoleón diciendo el «vencedor de Austerlitz» o «el vencido de Waterloo». Pero si intento nombrarlo diciendo «el vencedor de Birmingham», nombro un referente inexistente, aunque Napoleón sea un referente real. La experiencia epistemológica propuesta por el texto del *Quijote* goza de la misma singularidad, puesto que, como veremos, el texto del *Quijote* asegura absolutamente la realidad del referente indicado, tanto se trate de Dulcinea como de Aldonza.

El segundo episodio plantea una complicación inusitada. Pues de primera intención parecería que estuviéramos en la situación epistemológica indicada en nuestro ensayo anterior. Se trataría de un referente real y presente. Ahí enfrente, casi tocando a don Quijote, hay una aldeana. Se trata de «ponerse ante» esta aldeana como si fuera Dulcinea. Sin embargo, la situación es totalmente inédita, pues el texto siempre ha planteado una oscilación entre la señora doña Dulcinea del Toboso y la aldeana Aldonza Lorenzo. No entre la señora doña Dulcinea del Toboso y una aldeana.

El que está ahí frente a don Quijote no es el referente segundo, pero tampoco el primero. Se trata de un referente ausente como en la primera supuesta entrevista de Sancho, pero reemplazado. Se trata de un referente presente, como en el episodio del yelmo de Mambrino y otros semejantes, pero inadecuado o falso.

El mismo texto del Quijote advierte que propone el problema en una dimensión absoluta. El primer párrafo del capítulo X de la segunda parte presenta al narrador indicando que «el autor de esta grande historia» se resistía a contar la secuencia, «temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que puedan imaginarse, y aún pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores» (pág. 601) [1].

[1] Todas las citas por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1958.

Desde otra perspectiva, estas consideraciones del narrador confirman la tendencia de nuestra investigación. La más característica experiencia de don Quijote sería una experiencia epistemológica.

Tendencia que se ve confirmada por la continuidad y la sistematicidad de las tres experiencias analizadas. Nominar un referente real, presente. Nominar un referente real, ausente. Nominar un referente real, presente, pero inadecuado.

El texto también se preocupa, como hemos adelantado, de determinar muy claramente la realidad de los dos referentes.

Don Quijote habla siempre, es claro, de Dulcinea. Y, consecuentemente, pide a Sancho que lleve una carta a Dulcinea. Sin embargo, en un momento se ve envuelto en la contradicción, pues acontece un predicado que corresponde tanto a Aldonza como a Dulcinea: «tal es el recato y encerramiento con que su padre (el padre de Dulcinea), Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la ha criado» (pág. 224).

Sancho advierte el problema y saca coherentemente su conclusión: «—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?» (pág. 244). Y poco más adelante: «Pero, bien considerado ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar?» (pág. 245).

Para Sancho, pues, habría un solo referente y dos nombres, que podríamos usar indistintamente. Los dos nombres son intercambiables: «... la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora de Dulcinea del Toboso...?» (págs. 244 y 245).

Hay, pues, para Sancho un solo referente. Pero ¿cuál? Sancho no tiene ninguna duda. Sólo el que responde al significado de Aldonza Lorenzo, no el que corresponde al significado Dulcinea del Toboso. El que corresponde al significado de Dulcinea del Toboso no existe, pues Sancho sostiene «que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea del Toboso debía ser alguna princesa...» (pág. 244) «que mereciese los ricos presentes», etc. Pero no es así. Sólo existe la que no es «princesa», la que no merece «los presentes», ni se interesa por ellos. Sancho ha descubierto, pues, que el lucero vespertino

es lo mismo que el lucero matutino. Que decir A es B es lo mismo que decir A es A.

Sin embargo, en un momento queda dominado por una cierta vacilación, que sugeriría la posibilidad de que Aldonza fuera Dulcinea, fuera una señora: «La señora Dulcinea del Toboso», «La señora Aldonza Lorenzo», dice. Conviene no dejarse llevar por la ambigüedad de la lengua de la exégesis. Antes establecía esta igualdad: Dulcinea – Aldonza – Aldeana. Ahora establece esta otra: Aldonza – Dulcinea – Señora. Antes decía que Dulcinea y Aldonza eran una: Aldonza. Ahora, que Aldonza y Dulcinea son una: Dulcinea.

Para don Quijote la cosa no es tan simple. Por de pronto pareciera no aceptar de ninguna manera que el modo de nombrar es indiferente. Don Quijote nombra cuidadosamente. Su posición más que a la de Russel, se acerca a la de Meinong, según el mismo Russel la expone: «esta teoría considera que toda frase denotativa gramaticalmente correcta representa un objeto». Y a través de su manera de nombrar separa los dos referentes con rigor. Es claro que también para don Quijote, Dulcinea del Toboso es Aldonza Lorenzo, pues las dos son una: las dos son «la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales». Pero también es cierto que Dulcinea del Toboso no es Aldonza Lorenzo y Aldonza Lorenzo no es Dulcinea del Toboso.

Dicho de otra manera. Para Sancho hay dos significantes y dos significados, pero hay un solo referente que no se corresponde sino con un significado. Para don Quijote en cambio hay dos significantes, dos significados y dos referentes. Como el referente primero es el más obvio, el que se impone naturalmente, don Quijote trata de ocultarlo para que resplandezca el referente segundo.

Así en el texto que desencadena estas consideraciones de Sancho no nombra a Aldonza Lorenzo. Sólo la implica al nombrar a los padres. Pero aunque la oculta, o escamotea, no la niega. Por eso, cuando Sancho la nombra, acepta sin vacilaciones. —¡Ésa es!—. Y luego la nombra expresamente: «Y así, básteme a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta...».

Sin embargo, aceptándola, rechaza su presencia imperial. No. Todo el ámbito de la realidad no pertenece a Aldonza Lorenzo. Aldonza Lorenzo cubre un ámbito de la realidad y Dulcinea del Tobo-

so cubre el otro. Así, cuando acepta la identificación operada por Sancho, «¡Ésa es!», inmediatamente agrega: «y es la que merece ser la señora del universo». Y cuando la nombra directamente, insiste: «y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo» (pág. 246).

Es decir: hay Aldonza Lorenzo, pero también hay Dulcinea del Toboso. Y Dulcinea del Toboso no es Aldonza y Aldonza no es Dulcinea, pues Aldonza no es ni «la señora de todo el universo» ni «la más alta princesa del mundo». Sólo Dulcinea es «la señora de todo el universo» y «la más alta princesa del mundo». Los nombres no son intercambiables. Don Quijote aceptaría que A es igual a A y que A es igual a B. Pero sabe que la manera de ser de A igual a A no es la misma que la de ser A igual a B. Y esta distinción justifica la inferencia de que aunque A sea igual a B, B no es igual a A.

Pero ni don Quijote ni el texto que llamamos el *Quijote*, recurren, claro está, a estas abstracciones, sino a actos y referencias concretas, muchas de ellas literarias, como el cuento de la viuda hermosa y el motilón. La contestación de la viuda («Vuestra merced, señor mío, está muy engañado y piensa muy a lo antiguo si piensa que yo he escogido mal en fulano, por idiota que le parece; pues para lo que yo lo quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles») y la inmediata inferencia de don Quijote («así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra») proponen la versión más rigurosa de la posición del texto con respecto a la percepción de Dulcinea.

Tanto la proposición de la viuda hermosa como la de don Quijote transcurren fuera de los carriles de nuestra lengua y de nuestra habitual visión de las cosas. Del hecho de que el motilón sepa amar, aunque sea en grado sumo, no se puede concluir que sepa filosofía, todavía en grado sumo, más que Aristóteles. Y de que don Quijote ame a Dulcinea en grado sumo, no obliga a aceptar un alto valor aristocrático para Dulcinea. Como en los casos analizados de *Pierre Menard* y de la secuencia del yelmo de Mambrino, el texto abre la consistencia de los significados, de las cosas y de los acontecimientos, para poder establecer entre sus constituyentes relaciones que lo trascienden.

El texto propone las dos afirmaciones como paralelas, como organizando estructuras homólogas, pues don Quijote afirma su infe-

rencia inmediatamente después de la contestación de la viuda, con una clara conectiva que indica consecuencia: «Así que...», dice sin solución de continuidad. Además, desde el otro extremo de esta unidad textual, el cuento ha sido propuesto con un propósito demostrativo: «para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oyas un breve cuento» (pág. 245).

Tal vez el texto sugiere que una operación como ésta sólo puede realizarse en el plano de lo estético, o de la historia. Las referencias a la estructura poética del ser de Dulcinea son abrumadoras en el transcurso de los dos episodios. Por supuesto que se trata no sólo de la creación realizada por el narrador del *Quijote*, lo que se da por descontado, sino de la creación realizada por don Quijote.

La proposición inmediata de don Quijote apunta en esa dirección: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas y otras tales... fueron verdaderamente damas de carne y hueso...?» (págs. 245-246). Y en «belleza» y «principalidad» a Dulcinea «no la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina» (pág. 246).

Con esta situación literaria se compadece el entorno que caracteriza también a la secuencia de la segunda parte. Equiparación de las probables labores de Dulcinea con las labores de las ninfas en la égloga tercera de Garcilaso de la Vega, en el capítulo VIII. Presencia del romance de *El conde Alarcos* y del *Romance de Roncesvalles*, en el capítulo IX, y de *Bernardo del Carpio* en el capítulo X. Representación teatral realizada por Sancho en el capítulo X. Encuentro de don Quijote y Sancho con los cómicos de la carreta de *Las cortes de la muerte*, en el capítulo XI.

Así como separa con toda claridad los dos referentes, también el texto del *Quijote* separa los dos códigos fundamentales que estructuran su discurso y que crean los referentes. La carta que don Quijote escribe para Dulcinea en el episodio primero, configura uno de los códigos, la libranza para la sobrina, que también podría haber sido para Aldonza, configura el otro código. Martín de Riquer ha señalado el acontecimiento con toda precisión. «En esta carta, don Quijote imita el estilo y el lenguaje de las epístolas amatorias de los libros de caballerías» (pág. 247, nota). «Esta libranza

está escrita en términos comerciales poco diferentes de los que se usan actualmente» (pág. 248, nota 33).

En este ensayo uso la palabra código en el sentido en que el texto del *Quijote* dice de don Quijote que «a todas las cosas que veía con toda facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos». Hay, así, un código caballeresco que organiza el mundo de una manera y prescribe qué hay que hacer para ser caballero; don Quijote señala muy claramente que este código obliga sólo a los caballeros, no a los no caballeros. Los no caballeros son gobernados por otros códigos. El *Amadís* sería portador de esa organización del mundo y de esas normas éticas. Así como *El Lazarillo* y *El rojo y el negro, Papa Goriot* y *Robinson* serían portadores de otra o de otras organizaciones del mundo y de otras normas. Como el código civil de Napoleón.

Cuando Sancho se dirige, solo, en busca de Dulcinea, en el capítulo X de la segunda parte, la independencia de los códigos queda más enérgicamente subrayada. Pues al dialogar consigo mismo acerca de la situación en que se ve envuelto, se convierte alternativamente en portador de uno y otro código.

Y al decir actoralmente, no seriamente, las prescripciones de cada uno de los códigos, el caballeresco y el no caballeresco, los libera de sus portadores habituales. Don Quijote no actúa en esta escena y Sancho aparece determinado por el código de la representación teatral.

Los códigos construyen los personajes, pero no se identifican con los personajes. Los personajes aparecen construidos por los códigos, pero no son los códigos.

Desde esta perspectiva, desde el esfuerzo del texto por mostrar la existencia independiente de referentes y de códigos, podemos avizorar con algún rigor el tipo de creación ejercida sobre Dulcinea en particular y sobre los entes en general.

El supuesto encuentro de Sancho con Dulcinea queda relatado en el capítulo XXXI de la primera parte. En realidad acontecen dos relatos, uno contado por don Quijote, cuyo protagonista es Dulcinea del Toboso, y el otro contado por Sancho, cuya protagonista es Aldonza Lorenzo. Como no hay material proveído por la percepción ni por el recuerdo, se trata de una creación desde la nada, de una forma que crea sin materia.

Los acontecimientos son creados de acuerdo con el código al que según don Quijote debe responder una dama en el mundo de la caballería, y de acuerdo con el código al que según Sancho debe responder una labradora en nuestro mundo habitual.

No sólo Dulcinea es, pues, una creación. Esto ya lo sabíamos desde el capítulo primero de la primera parte y lo hemos visto muy concretamente en el texto en que don Quijote la compara con personajes poéticos e históricos. También Aldonza Lorenzo es una creación. Tampoco ella es de carne y hueso. Por eso, seguramente en la cita de la primera parte comentada, Dulcinea es comparada por don Quijote con personajes históricos y personajes literarios indistintamente.

No se trata aquí, es claro, de ejercitar el ingenio. Se trata de un problema universal. Por eso he propuesto en mi trabajo anterior este pensamiento de Bertrand Russel. «He hablado hasta ahora acerca de la irrealidad de las cosas que consideramos reales. Quiero hablar con igual énfasis acerca de la realidad de las cosas que consideramos irreales, tales como los fantasmas y las alucinaciones».

Parecería, así, que los códigos, como Dios, son omnipotentes. Crean los entes de la nada. No hay una forma que moldee una materia. Hay una forma que se constituye en materia.

Así lo considera Sancho, cuando en el capítulo X de la segunda parte se dispone a poner frente a frente a don Quijote con la aldeana.

Como don Quijote, según Sancho, «toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por lo negro y lo negro por lo blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos enemigos, y muchas otras cosas de este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea» (pág. 64).

Las consecuencias epistemológicas del fracaso de la estratagema parecen obvios. No se puede crear a Dulcinea sobre cualquier referente. Puede creársela, por ejemplo, desde Aldonza Lorenzo, «moza labradora de muy buen parecer». El referente primero debe conceder algún constituyente en que se apoye la creación del referente segundo.

Así parece indicarlo este texto de Sancho, en el que dice que se conformaría con que los encantadores le hubieran transformado todos los constituyentes de Dulcinea siempre que le hubiesen dejado uno para iniciar la reconstrucción. La transposición no puede realizarse si los dos entes tienen todos los constituyentes desiguales.

«Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerda de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocáredes el olor; que por él sacáramos lo que estaba encubierto tras de aquella fea corteza; aunque para decir verdad, yo nunca vi su fealdad sino su hermosura (pág. 609).

De cualquier manera, por más poderosa que sea la acción de los códigos y la fuerza de la subjetividad que se constituye en su portadora, en última instancia, el texto del *Quijote* apela a la presencia de la realidad.

Tal vez aquí nos enfrentamos con unos de los aspectos más decisivos en la interpretación del mundo moderno. Reduzcamos el problema a la interpretación de la fórmula de Berkeley. *Esse est percipi* sólo supondría que la percepción verifica el ser de lo percibido, no que lo concede. *No concede el ser ni la esencia.*

También en el doble relato sobre la supuesta entrevista de Sancho con Dulcinea, el discurso se ejerce sobre los constituyentes, organizados dicotómicamente. Los constituyentes que corresponden a una dama del mundo de la caballería, los constituyentes que corresponden a una aldeana de nuestro mundo habitual.

Así, «ensartando perlas», o «bordando alguna empresa para su cautivo caballero» frente a «...ahechando... trigo», que a su vez vuelve al punto de partida: «los granos de aquel trigo eran perlas, tocados de sus manos».

«Trigo candeal o trechel» frente a «trigo rubión», que a pesar de eso se convierte, otra vez, en «pan candeal», «ahechando por sus manos».

«¿Qué joya fue la que te dio al despedirse» frente a «un pedazo de pan y queso?».

«Olor sabeo» frente a «olorcillo algo hombruno».

También el perfume funciona en esta enumeración como el constituyente más importante, aquel que don Quijote defiende

con mayor energía y cuya versión señorial describe con mayor insistencia.

Con lo que los dos textos forman sistema.

Cuando el texto de Borges dice que Pierre Menard es un «simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Monsieur Teste» está, es claro, escribiendo el *Quijote*, puesto que propone unos textos que engendran unas personas, o unas obras, y un personaje, así como el código de la caballería del que el Amadís es portador, engendra a don Quijote, que engendra a Dulcinea, ente de la misma especie tanto de Adriana como de Lucrecia.

Posición que el texto de Borges desarrolla cuando dice que Pierre Menard ha escrito unos determinados textos, así como don Quijote ha leído unos determinados textos, en lugar de decir que Amadís fue engendrado por el rey Perión y la infanta Elisena, y Lázaro fue engendrado por tales y cuales padres. Don Quijote y Pierre Menard han sido engendrados por textos. Uno como escritor, otro como lector.

Con esta diferencia. Don Quijote lee el texto del *Amadís*, entre otros, y Pierre Menard escribe sobre el texto de Mallarmé, entre otros. Pero el texto de Mallarmé está en las antípodas del texto del *Amadís*, en el extremo de un proceso que el *Quijote* ha iniciado. «No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote» (pág. 446). El texto de Mallarmé ya no habla del mundo, del sujeto o del objeto. Es una pura forma, un puro código. El texto de Borges recibe como materia una forma. El texto del *Quijote* habla ya de la lengua, pero todavía habla del sujeto y del objeto. Como consecuencia, y como confirmación, el texto de Borges no narra sino las vicisitudes del escribir Pierre Menard el *Quijote*, mientras que el Quijote narra muchas otras acciones de don Quijote que trascienden el simple leer. Pierre Menard no es más que un escritor, mientras que don Quijote es todavía muchas cosas más que un lector.

El texto del *Amadís* funcionaría como el portador de un mensaje sólo interpretable a través del código caballeresco. A la manera en que Jakobson dice: «El narrador entiende el mensaje a través del código». En el texto de Mallarmé, en cambio, el mensaje, la función poética, se ejerce sobre el código, cumpliendo una dimensión meta-

lingüística. «Se refiere —como diría Jakobson— al código del francés». La doble función, que podría multiplicarse, no se corresponde con una inconsecuencia, o una contradicción interna, sino que responde a la naturaleza de las cosas.

También está el texto de Borges escribiendo el *Quijote*, cuando dice, por ejemplo, que quiere transcribir literalmente el *Quijote*, y no quiere transcribir literalmente el *Quijote*, así como el texto de Cervantes dice que se trata del yelmo de Mambrino y no se trata del yelmo de Mambrino, de Aldonza Lorenzo o de Dulcinea, de que el motilón sepa filosofía o no sepa filosofía.

Pues de lo único de que se tiene noticia es del relumbrar como el oro, de un cierto tamaño que no corresponde al del yelmo sino más bien al de una bacía, de una cierta posición —ir sobre la cabeza— y de una cierta función —proteger de los ataques de las piedras—. De una cierta intensidad del motilón y de una cierta intensidad de Aristótles, de unos ciertos predicados referidos ya a Dulcinea, ya a Aldonza. De un copiar literal que copia las letras y de un copiar literal que copia el sentido profundo, real y verdadero. O la estructura profunda real y verdadera.

Los dos movimientos estructurales se complementan, pues si se encontraran ante una materia cerrada, compacta, los códigos serían impotentes para penetrarla y ordenarla. Y sin la presencia de los códigos, los constituyentes funcionarían como una amalgama informe.

También está el texto de Borges escribiendo el *Quijote* cuando tiene en cuenta la realidad histórica, así como don Quijote tiene en cuenta la realidad presente de la aldeana. «Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es acaso imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*» [2]. El significado depende del contexto, del mundo histórico que lo rodea.

Relación contextual que queda confirmada en torno de la vigencia del anacronismo, tanto se trate del negativo, «del plebeyo placer del anacronismo» (pág. 446), o del positivo, del «que ha enriquecido, mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura» (pág. 450). Si la historia no resistiera, como la aldeana se

[2] J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

opone a la creación de don Quijote, el anacronismo funcionaría como imposible.

La resistencia, sin embargo, no es sustantiva. «I insubstantive», como diría Virginia Woolf. Don Quijote puede ser Pierre Menard o, como quería Dostoievski, Cristo, o Julián Sorel, o Madame Bovary, o el Príncipe Idiota, o Miguel de Unamuno. Así como la Edad Media, la Edad Moderna y la Edad Postmoderna se contradicen y se identifican: «la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas» (pág. 446).

En este contexto histórico, el *Quijote* puede realizar como el *Amadís* la misma operación que *Pierre Menard* puede realizar con los textos de Mallarmé.

«Pierre Menard, autor del Quijote», se constituye así en un punto de partida crítico excepcional para la comprensión del *Quijote.*

ANTONIO BUERO VALLEJO

Nació en Guadalajara (España) en 1916. Tras hacer los estudios de bachillerato en su ciudad, se traslada a Madrid para cursar Bellas Artes en la Escuela de San Fernando, carrera que es truncada por la guerra civil española (1936-1939). Al término de la misma es condenado a muerte y conmutada esta pena por la de cadena perpetua. Sale, sin embargo, de la cárcel en 1946.

En 1949 obtiene el Premio Lope de Vega de teatro con su obra *Historia de una escalera*. A partir de aquí es progresivamente conocido tanto en España como en el extranjero y ve sus obras traducidas a varios idiomas. Desde 1971 es miembro de la Real Academia Española. En 1986 recibió el premio Cervantes.

Temáticamente, su obra responde a una noción permanente de compromiso ético y de denuncia elusiva de las condiciones reales de la situación que le tocó vivir. A la vez, hay siempre detrás un programa completo de vida que queda enunciado siquiera sea en forma de negativo.

Sus principales títulos son: *En la ardiente oscuridad* (1951), *La tejedora de sueños* (1952), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954), *Hoy es fiesta* (1956), *Las cartas boca abajo* (1957), *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las Meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El tragaluz* (1967), *El sueño de la razón* (1974), *La doble historia del doctor Valmy* (1971), *La Fundación* (1974), *Caimán* (1981), *Diálogo secreto* (1984), *Lázaro en el Laberinto* (1986) y *Música cercana* (1989).

Salvo en las obras más directamente *sociales* (*Historia de una escalera* y *Caimán*), el procedimiento constructivo básico de la dramatur-

gia de Buero Vallejo es el simbolismo, montado sobre una situación directamente ficticia, o la recreación de una página de la Historia o de un hecho de la cultura. El marqués de Esquilache (*Un soñador*), las Meninas, el ambiente de ciegos del hospicio *Quince-Veintes* de París (*El concierto*), Goya (*El sueño*), Larra (*La detonación*) son referencias para una denuncia lúcida tanto de su propio tiempo en particular como de la condición humana en general.

Al servicio de este constante carácter simbólico, que no está ausente ni siquiera en esa *Historia de una escalera* en la que se hace siempre lo mismo (subir y bajar mecánicamente) o en la recreación de la escena evangélica de la adúltera apedreada (*Las palabras en la arena*), Buero ensaya con frecuencia unos procedimientos teatrales de carácter experimental en que se apela a un cierto punto de vista del espectador.

Si su prestigio ha estado entre los más aceptados del teatro posterior a la guerra civil, la insistencia en el mismo registro ha suscitado tanto adhesiones como reticencias. Los procedimientos experimentales a los que nos referimos han servido también para un debate teórico sobre teatralidad dentro del cual se inscribe el trabajo que incluimos.

PUNTO DE VISTA Y TEATRALIDAD

José Luis García Barrientos

1. La construcción de una «dramatología» consistente nos parece una de las tareas más urgentes y sugestivas para el desarrollo programático de una semiótica del teatro. Es un hecho que, en nuestro siglo, el caudal más importante de estudios sobre el relato y hasta sobre poética en general ha actuado sobre modelos (textos) de naturaleza narrativa. De forma que la «narratología» resulta hoy una sección de los estudios semióticos generosamente nutrida, en contraste con la anemia que ostenta la teoría dramática. Por motivos prácticos, pues, un proyecto dramatológico debe pasar —si no comenzar— por el examen de la validez (o no) de las categorías establecidas por la narratología en el dominio del drama. No se tratará, claro, de una mera aplicación basada en el prejuicio de la universalidad de tales categorías, sino de una tarea presidida por la exigencia crítica e incluso por el recelo o la desconfianza. Una de estas categorías, la más estudiada por la poética en lo que va de siglo, según Todorov, la que suele denominarse «visión» o «punto de vista», nos servirá para llevar a cabo un ejercicio como el que acabamos de proponer. Y que, en todo caso, se desmarca del tipo de estudios en que «la semiótica del *teatro* tiende a transformarse en (o reducirse a) una semiótica de la *literatura dramática*» y se considera el teatro, lo mismo que, por otra parte, el cine, únicamente como «uno de los tantos objetos de análisis estructural al servicio de la fundamentación de teorías (y metateorías) narratológicas. Nuestro concepto del teatro es decididamente contrario a cuantos continúan concediendo «una inaceptable preeminencia/prioridad al *texto escrito.* Parece conveniente, pues, declarar los significados que atribuimos a los térmi-

nos (teatro y drama) de referencia fundamental en el espacio teórico que pretendemos transitar. El intento de justificar suficientemente la definición de tales conceptos rebasaría los límites de esta exposición. Nos limitaremos, por ello, a ofrecerlos como presupuestos teóricos.

2. Entenderemos por *espectáculo* un conjunto significante, sistema o proceso semiótico cuyos límites pueden determinarse. Tadeusz Kowzan ha propuesto como criterio definidor que sus productos «son *comunicados* en el espacio y en el tiempo, es decir, que para ser comunicados exigen necesariamente el tiempo y el espacio». El *teatro* es una clase de espectáculo, un género espectacular, cuya delimitación —a la que pretendimos contribuir en un artículo reciente— es también posible. Cada acto (o representación) de teatro desarrolla (produce) un eje sintagmático o *texto teatral*, un tejido de signos del que destacaremos: a) su carácter efímero, comparable al del discurso lingüístico oral, pues «el teatro es un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua»; y b) su «espesor», según el término barthesiano de tanta fortuna, consecuencia de la superposición de significantes pertenecientes a diferentes códigos, desplegados y percibidos simultáneamente. Definiremos ahora el *drama* como el relato teatralmente *representado* (mejor que representable), al que corresponderían tres de los seis elementos que considera Aristóteles constitutivos de la tragedia (vale decir, del teatro): la «fábula», los «caracteres» y el «pensamiento»; precisamente los que se refieren a las «cosas imitadas» y que cabría denominar también acción, personajes y diálogo. Podemos hablar de *texto dramático* como representación semántica del discurso semiótico desplegado en el texto teatral, pero que no agota el plano de su contenido. Hay teatro más o menos dramático o si se quiere, los textos teatrales pueden ordenarse entre límites (nunca alcanzados) según que el contenido dramático tienda a cero o tienda a confundirse con la totalidad del contenido.

Pero el teatro, que es lo contrario de una escritura, puede escribirse. El texto teatral, efímero, puede fijarse (por ejemplo, mediante la filmación sonora); pero, bien entendido, a costa de la pérdida de algunos elementos (comenzando por su misma naturaleza) y, lo que es más grave, de la adición de otros (en particular, precisamente, la imposición del «punto de vista» determinado por la cámara). Sólo desde un escrupuloso reconocimiento de la distancia que separa al

texto teatral de su *fijación* puede ésta utilizarse para el estudio de aquél. Una relación —y una distancia— paralela puede establecerse entre el texto dramático (cuyo componente lingüístico es oral) y el texto escrito. La consideración de la obra literaria como *fijación* del texto dramático no resulta afectada por el hecho de que la escritura de aquélla preceda en la mayor parte de los casos (pero no en todos) a la representación de éste y excluye, desde luego, metáforas generativistas como la de Pagnini cuando considera el texto dramático como «una especie de *estructura profunda*, respecto de la estructura superficial que representa la filmación sonora.

La ambigüedad que gravita sobre la categoría «dramático», por cuanto —en términos de Genette— «designa verdadera, y desafortunadamente, los dos conceptos, el genérico (=propio del drama) y el modal (=propio del teatro)», afecta, de acuerdo con el glosario esbozado, únicamente al término (en buena medida paradójico) de «literatura dramática». Pero es precisamente sobre este terreno resbaladizo, incierto, sobre el que hay que construir una dramatología que posibilite un tipo de estudio como el vislumbrado por Henri Gouhier: «un análisis dramático, distinto del análisis filológico, del análisis psicológico y del análisis estético: su fin es la búsqueda de lo que ha de ser la representación».

3. Dentro ya de la cuestión que nos ocupa, un primer ejemplo servirá todavía para calibrar la distancia que separa al texto dramático de la obra escrita. Los personajes de *El álbum familiar*, obra reciente de José Luis Alonso de Santos, son YO, MI PADRE, MI ABUELA, MI VECINA, etc. En la primera acotación leemos: «Estoy yo solo pisando las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella blanca, grande, silenciosa». He aquí una posibilidad que admite todo tipo de *literatura*: la narrativa, la poemática y hasta en el extremo —ya sea por ingenuidad o por juego de transgresión genérica— la considerada dramática, y que, sin embargo, queda absolutamente descartada del dominio del texto dramático (del teatro). ¿Cómo representar en un escenario al personaje YO? Todos los personajes de la escena aún yo en cuanto al hablar dicen «yo»; pero son necesariamente *él* para el espectador que los observa y los escucha; todos «están presentes de la misma manera delante de nosotros». En palabras de Todorov, «en un relato en el que el narrador dice "yo" un personaje desempeña un papel aparte, diferente de

los demás; en el drama todos se encuentran en el mismo nivel». Anotemos, pues, esta restricción: el drama no admite forma alguna de primera persona *gramatical*. Este rasgo permite oponer, como apunta Genette, el dramático a los otros géneros tradicionales (y propiamente literarios) «en tanto que única forma como enunciación rigurosamente "objetiva"».

4. Estudiar la visión o punto de vista en el teatro significa, ante todo, restituir tal categoría al universo estético del que fue tomada para, en sentido figurado aplicarla a la narrativa; es decir, devolverla al dominio de las artes visuales (sea la pintura, el teatro o el cine). Importa distinguir ahora dos clases de punto de vista en el teatro: el propiamente *teatral*, que viene determinado por el texto de la representación, y el *dramático*, que viene impuesto desde el universo representado. El concepto teatral de «visión» es el más directamente relacionable con su inmediato significado. Así, por ejemplo, la perspectiva frontal impuesta por el divismo del teatro convencional sufre exactamente un giro de ciento ochenta grados cuando en el segundo acto de *La gaviota*, puesta en escena por Stanislavski, los actores se sientan en el banco colocado en el proscenio, de espaldas al público. Dejando a un lado las convenciones o modas de época, el manipulador de esta clase de visión que llamamos teatral es el *metteur en scène*. No todos los ejemplos son tan inocentes. Quiere decirse que un determinado punto de vista teatral establecido en la representación condiciona en mayor o menor grado a la secuencia dramática representada. Puede llegar incluso a invertir su significado. Y viceversa, las visiones dramáticas condicionan la representación. Aunque Étienne Souriau no se refiere en *las doscientas mil situaciones dramáticas* al punto de vista que denominamos teatral, desliza en nota a pie de página una «travesura» que entra de lleno en su dominio. Se refiere a la escena VI del acto II de *Britannicus*. Éste y Junie hablan a la vista del público, mientras Nerón escucha oculto tras una cortina. Souriau imagina una puesta en escena desde el punto de vista diametralmente opuesto: Nerón, ante nuestros ojos, interpretando un papel mudo, escucha la conversación que mantienen, detrás de la cortina, Britannicus y Junie. Concluye, con razón, que «este cambio de punto de vista propone casi una obra completamente diferente y de espíritu contrario».

5. La categoría de «visión» en el drama no es de aprehensión tan inmediata. Es lícito, incluso, preguntarse si tal categoría es pertinente en la descripción del texto dramático, o más directamente, si tienen cabida procedimientos de punto de vista en un enunciado semiótico de enunciación tan rigurosamente «objetiva», en el que todos los personajes se encuentran «en el mismo nivel». La postura de Uspensky, que consiste en admitir un punto de vista dramático, pero cuyas posibilidades son mucho más limitadas en éste que en el terreno de la literatura, parece razonable, al menos como hipótesis que nos permita seguir adelante. La referencia a Uspensky nos sugiere un primer ejemplo en el que, tratándose ya de lo que hemos convenido en llamar punto de vista dramático, nos encontramos todavía muy cerca de la visión teatral examinada antes. Nos referimos al pequeño espectáculo «de la verdad» representado en el transcurso de la representación de *Hamlet.* Mientras dura «es desde el punto de vista de los actores, intérpretes de los personajes de la obra: el Rey, la Reina, el Príncipe Hamlet, desde el que seguimos ese espectáculo "interno", lo que no ocurre en la obra de Shakespeare tomada en su totalidad». La observación puede extenderse a cualquier otra manifestación del *teatro dentro del teatro.* Relacionado con éste, aunque más amplio, complejo e interior al drama, el concepto de «metateatro» elaborado por Lionel Abel ofrecerá seguramente resultados no desdeñables a una consideración centrada en el problema de la visión dramática.

6. Souriau [1] concede una notable relevancia a la cuestión del punto de vista dramático, que considera un «gran secreto del arte» (pág. 239), «un hecho arquitectónico muy importante» (pág. 126) que afecta tanto a la novela como al teatro. Pero el concepto mismo, muy rico en sugerencias, parece resistirse a una estricta definición. Bajo la fórmula de «perspectiva moral» (pág. 128) o descrito figuradamente como «la puerta de entrada a través de la cual el espectador ve en perspectiva el interior de la situación» (pág. 124), un ejemplo puede mejor que nada contribuir a su clarificación. En *Casa de muñecas,* de Ibsen, el punto de vista dramático es siempre el de Nora, al menos desde que la situación está claramente constituida; pero sólo hasta la última escena, en que se produce un patético desplazamiento hacia el punto de vista de su marido. El sustentador del

[1] E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques,* París, Flammarion, 1950.

punto de vista es, pues, un personaje «bajo cuyo ángulo de conocimiento y de sensibilidad es aprehendido y caracterizado el universo de la obra, en una situación dada» (pág. 137). Advierte Souriau que el novelista tiene a su alcance procedimientos mucho más simples y eficaces, como el uso de un narrador en primera persona. Pero la técnica narrativa más proxima al punto de vista dramático sería la de contar el relato en tercera persona, pero de forma que nos haga entrar «en la piel de un personaje que es como el testigo principal, el ordenador de este universo, el centro esencial de referencia —el Yo fenomenológico—» (pág. 127). La importancia atribuida a la cuestión del punto de vista dramático se fundamenta en el hecho de que «cualquier situación puede tener tantas "valencias" como perspectivas diferentes comporte, según el punto de vista elegido mentalmente en tal o cual personaje» (pág. 239). Este gran «secreto del arte» consiste, en definitiva, en «hacer en lo moral lo que el cineasta hace respecto al físico con su cámara, buscando el mejor ángulo de filmación» (pág. 137).

Es finalmente un aspecto apuntado, pero no suficientemente desarrollado por Souriau, el que centrará nuestro interés: la cuestión de los *procedimientos técnicos* mediante los cuales se logra esa polarización del punto de vista dramático en un determinado personaje. La consideración del primero de los tres que Souriau señala ocupará el tramo final de nuestro recorrido. Calificado —probablemente con razón— de «casi brutal», se trata del espectro del Banquo alucinación de Macbeth.

7. Nos serviremos de otros dos ejemplos para la descripción de este «efecto de visión». En *La vida del rey Enrique VIII*, de Shakespeare (acto IV, escena II), se materializa sobre el escenario un sueño de la Reina Catalina en el que participan seis personajes. Éstos son percibidos por la Reina, dormida y por los espectadores, pero no por los dos personajes (testigos) que permanecen despiertos. El público sueña, pues, el sueño de la Reina. En *Ondine*, de Giraudoux (acto III, escena IV), el espectador escucha, como Hans y algunos personajes, a la *Fille de Vaiselle* hablando en verso, mientras otros personajes (testigos) la oyen hablar en prosa y decir algo muy distinto de lo escuchado (en verso) por el público. La experimentación formal llevada a cabo por Antonio Buero Vallejo a lo largo de toda su trayectoria dramática se ha centrado precisamente en el desarrollo de este procedimiento técnico consistente en hacer ver/oír al es-

pectador algo que ve/oye un personaje presente en escena (titular del punto de vista), pero que no ven/oyen los demás personajes (por tratarse de una percepción subjetiva, anclada en lo irreal, lo fantástico, lo soñado, lo subconsciente, etc.).

El apagón en la segunda versión de *En la ardiente oscuridad* escapa a la caracterización estricta que acabamos de proponer, puesto que el punto de vista que se trata de implantar responde a la percepción negativa (no ver) de la totalidad de los personajes (ciegos) presentes: Ignacio y Carlos. Sin embargo, Buero aplica ya esta técnica, tal como queda descrita, en *Casi un cuento de hadas* e *Irene o el tesoro*, con la salvedad en la primera de que no es sólo Leticia quien comparte con el público la visión de Riquet el hermoso, sino también, en algunos momentos, Oriana, Laura y Armando, pues se trata del «privilegio del amor y de la muerte». El caso de «El sueño», colectivo y simultáneo, de los siete personajes de *Aventura en lo gris* queda fuera también de los límites trazados. La discusión del procedimiento que estudiamos encuentra un lugar privilegiado en *Irene o el tesoro*, pues en buena medida se plantea en el interior mismo del drama. Por otra parte, esta técnica se encuentra aquí aplicada, si no incorrectamente, sí al menos de distinta manera que en las obras de la última producción. Nos referimos a *El sueño de la razón*, *Llegada de los dioses*, *La Fundación* y *La detonación*. En ellas Buero depura —y acaso agota— las posibilidades de esta modalidad técnica tendente a implantar el punto de vista de un personaje, que ya no puede considerarse un efecto ocasional, sino que se sitúa en el centro mismo de la estructura dramática, dominándola.

8. El marbete «efectos de inmersion» acuñado por Doménech y adoptado por Dixon, entre otros, se ha visto reemplazado en el reciente estudio de Iglesias Feijoo sobre la obra dramática de Buero [2] por el de «dramaturgia en primera persona» (pág. 519) o con más exactitud «disposición subjetiva a través de la implantación de un punto de vista de primera persona» (pág. 518). Si la fórmula primitiva pecaba quizás de no demasiado explícita, a la segunda le sobra seguramente la referencia a la primera persona. Al menos como foco de ambigüedad. Ya quedó establecido —y parece fuera de duda— que toda cuestión de primera persona *gramatical* no encuentra lugar

[2] L. Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.

alguno en el texto dramático. De otra parte, incluso en la literatura narrativa, que admite la oposición formal entre la enunciación en primera y en tercera persona, no parece que ésta sea decisiva para caracterizar el punto de vista, a juzgar por los testimonios de Booth o de Barthes, por ejemplo. Parece, pues, menos confuso hablar de «punto de vista del personaje».

Los protagonistas de los cuatro dramas acotados son, a la vez, las conciencias focales de sus respectivos relatos, o si se quiere, los sustentadores del punto de vista dramático. Es sobre todo atendiendo a esta categoría como puede entenderse la afirmación de Ruiz Ramón en el sentido de que Goya, Julio y Tomás (a los que podemos añadir Larra) formalmente «son, por su función, el mismo personaje». Es cierto que presentan también algunas características comunes, pero directamente relacionadas con el problema de la visión. Los cuatro padecen desarreglos mentales en mayor o menor medida y dos de ellos taras físicas (la sordera de Goya y la ceguera de Julio), que condicionan decisivamente la percepción —no sólo subjetiva, sino también desviada— de la realidad, que el espectador debe compartir en determinados momentos. Iglesias Feijoo ha descrito acertadamente los matices diferenciales que presentan las cuatro obras y que permiten perfilar un proceso de creciente subjetivización desde la primera a la última. *El sueño de la razón* ofrece alternancia de escenas objetivas y subjetivas al tiempo que un momentáneo desplazamiento del punto de vista de Goya al de Fernando VII. En *Llegada de los dioses* desaparece el desplazamiento —que no volverá a ser utilizado—, pero se mantiene la alternancia de punto de vista objetivo y subjetivo. *La Fundación*, más que alternancia, presenta un paulatino tránsito de la visión subjetiva hasta la objetiva. La más completa subjetivización, excepto breves instantes del principio y el epílogo, se produce en *La detonación*. Después de un proceso como éste, cada vez más cerrado o coherente, resulta sorprendente para Iglesias Feijoo la defensa teórica de la alternancia entre punto de vista subjetivo y objetivo por parte del dramaturgo que la vuelve a utilizar en su siguiente pieza, *Jueces en la noche*. Y, sin embargo, es precisamente tal alternancia (con el testimonio de los personajes-testigos) la marca que permite —por contraste— identificar los discursos dramáticos afectados de visión subjetiva como tales. Serían así los breves instantes del principio y el final de *La detonación* los que nos hacen comprender que el drama se desarrolla en la mente de Larra.

9. Téngase en cuenta que hasta aquí nos hemos limitado a la descripción —desde luego incompleta— de los propósitos que se desprenden de la *lectura* de las obras (escritas). Falta nada menos que la confrontación, que proponíamos al principio, con el texto dramático (representado, si no efectiva, al menos virtualmente). Resta la verificación de que las estrategias desplegadas en el texto literario alcanzan (o no) los objetivos dramáticos que se proponen. Es necesario preguntarse si la clase de participación que Buero Vallejo pretende lograr en la representación teatral de sus piezas, actuando sobre el punto de vista dramático, es efectivamente conseguida. Por lo menos en lo que atañe al aspecto que tratamos, las cuatro obras de Buero constituyen otros tantos experimentos. Y de un experimento conviene, sobre todo, saber el resultado. Para este propósito, los testimonios «rigurosos» de una *crítica teatral* en sentido estricto (otra tarea fundacional) resultan imprescindibles.

Anotaremos —concediéndoles un valor insignificante o, si se quiere, nulo— las particulares impresiones suscitadas por la representación de cada una de las obras: *La detonación* es aquella en cuya percepción se hacía notar menos el efecto de visión subjetiva. Percepción paradójica (siendo el más subjetivizado de los dramas) o tal vez explicable por la reducción al mínimo de la alternancia objetivo/subjetivo. Las «conversaciones mudas» de *El sueño de la razón*, las «visiones» de Julio en *Llegada de los dioses* y las transformaciones escenográficas (sobre todo las que se realizan a la vista del público) en *La Fundación*, producían, sin descartar momentos de identificación, una sensación de extrañamiento (¿acaso pretendido?), no brechtiano, no de distancia crítica, sino casi de retirada de ese crédito indispensable que la sala debe conceder a la escena para que la comunicación teatral se establezca. ¿Experimento, entonces, fracasado? De ninguna manera. Ni siquiera en el caso de que las impresiones descritas fueran no particulares, sino generalizadas. Aun entonces habría que delimitar si el posible desajuste se produjo en el artefacto teatral o reside en el propio *texto dramático*. (No dejemos de tener en cuenta que Buero Vallejo es un autor generalmente mal representado, a nuestro juicio.)

10. El problema queda sin resolver. Nos conformaríamos con haberlo planteado correctamente, lo que no sería poco. La observación de *una* técnica dramática al servicio de la implantación del

punto de vista de un personaje nos ha conducido al reconocimiento de que es preciso sobrepasar los límites del texto escrito (de la literatura) para dar cuenta de la eficacia (o no) del procedimiento. Se impone, en consecuencia, recurrir al teatro, a la representación, para encontrar respuesta. Solamente el estudio de los posibles límites de la participación teatral permitirá resolver el problema.

En lo que se refiere al ejemplo elegido, tanto las reservas expresadas por Ruiz Ramón como la rotunda defensa que hace Iglesias Feijoo del efecto de *visión* empleado por Buero Vallejo, no pueden ser consideradas más que como hipótesis, precisamente porque ni uno ni otro llegan a plantear la cuestión en términos de teatro (o representación), los únicos, a nuestro juicio, que permiten resolverla.

La conclusión que nos importa destacar es ésta: la definición de un espacio teórico, el *texto dramático*, que rebasa los límites de la obra escrita y se adentra en el terreno del espectáculo teatral. La «dramatología» debe centrar su atención precisamente en el estudio de esa poderosa *intertextualidad* de que habla Keir Elam; intertextualidad resultante de la acción de fuerzas recíprocas, literarias y teatrales, sustentadas unas en el texto escrito y otras en el texto de la representación.

Volvamos, para terminar, al ejemplo de *Macbeth*. El problema admite un planteamiento en términos prácticos y sencillos: ¿cómo debe representarse la escena del banquete? ¿Debe ser Banquo visible al público, como lo es a los ojos aterrados de Macbeth o, por el contrario, debe su asiento permanecer vacío, tal como lo está para los demás invitados? Ni siquiera que Shakespeare optara por la primera posibilidad nos garantiza que se trate de la visión más *teatral* de la escena...

CAMILO JOSÉ CELA

Nace en Padrón (La Coruña) en 1916. Realiza estudios de Derecho en Madrid y, después de la guerra civil, trabaja en la burocracia cultural del nuevo Estado. Fue fundador de la revista *Papeles de Son Armadans* e ingresó en la Real Academia Española en 1957. Durante varias décadas ha abierto las sucesivas direcciones de la novelística en España. Conocido mundialmente por las traducciones del *Pascual Duarte*, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1989 y el Premio Cervantes en 1995.

La familia de Pascual Duarte (1942) es una novela de la España rural de los años cuarenta que, según algunos, supone una magistral recreación de una línea de su obra que se remonta a nuestra novela picaresca. En 1944 escribe, en efecto, un título bien expresivo a estos efectos: *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo*. De 1951 es *La colmena* en que, frente al protagonista individual de la década anterior, se emplea la multiplicidad de puntos de vista de los numerosísimos intervinientes.

En la década de los cincuenta siguen *Mr. Caldwell habla con su hijo* (1953), *La catira* (1955) y una serie de libros de relatos: *El molino de viento* (1956), *Tobogán de hambrientos* (1962), *Izas, rabizas y colipoterras* (1964).

Notables son también sus libros de viajes como *Viaje a la Alcarria* (1948), o *Del Miño al Bidasoa* (1952).

Después de este conjunto en que quedan por consignar obras notables (*Pabellón de reposo* —1944—, por ejemplo, es importante, aunque Cela la calificara de «compás de espera en mi obra narrativa»), vienen quince años de parca producción hasta el inicio

de una nueva línea «experimental» iniciada a finales de los sesenta.

Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid (1969), que se centra, como sugiere el título, en torno al 18 de julio, comienzo de la guerra civil española, es una novela urbana como *La Colmena* en la que un narrador utiliza la segunda persona para integrar diálogos, noticas de prensa, anuncios... Se trata de una colección de horrores en la que no se ha ahorrado ninguna crueldad y en la que sexo y muerte se revelan como núcleos temáticos centrales.

En 1973 aparece *Oficio de tinieblas 5 o novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia* (...), de título que alcanza cuatro veces la extensión del principio aquí transcrito y que según el propio Cela, «no es una novela, sino la purga de mi corazón».

Con *Mazurka para dos muertos* (1983) vuelve el novelista a la Galicia de sus orígenes donde recrea una historia de sexo y muerte, según una línea constante a la que ya hemos hecho referencia.

En 1988, *Cristo versus Arizona* culmina por ahora su línea de experimentalismo (se trata de una historia extraña en el *Far West* en donde no hay ni un punto y aparte que marque las transiciones del enorme discurso monologado) y de erotismo aquí exarcebado como nunca.

Su obra ensayística, poética y teatral es evidentemente menos importante.

LA FIGURA DEL NARRATARIO

Germán Gullón

Perdonen ustedes que comience aludiendo a un añejo y desprestigiado término crítico-literario, el «fondo», y a su intercambiable noción de «mensaje», utilizado principalmente en los estudios sobre el cine. Lo hago porque las interpretaciones tradicionales de *La familia de Pascual Duarte* (1942) [1], novela clave por su posición en el punto de arranque de la historia de la literatura española contemporánea, me parecen incompletas, debido, en principio, a una indecisión de tipo ético-moral sobre lo que allí se cuenta (fondo-mensaje). La crítica vacila a la hora de asignar culpas al protagonista, y orilla el peligro adscribiéndolas un carácter dual, enunciable en el siguiente equívoco: Pascual es culpable de *asesinatos inevitables* (el subrayado es mío). Tal ambigüedad revela un fuerte amorfismo interpretativo, basado, como digo, en una cierta duplicidad significativa de la obra, sugerida por la perspectiva con que sus muchos y buenos estudios suelen abordarla, una visión conformada en los confines lectoriales del comienzo de la posguerra, lo que, a su vez, ha afectado sus descripciones formales, del cómo se cuenta, tendentes también a reforzar la indeterminación interpretativa. Mi propósito es, pues, examinar el mensaje percibido desde el hoy, por el lector actual, para revisar los procesos y técnicas narrativas que le dan coherencia.

Una descripción del «mensaje» de *La familia* exige ante todo unas gotas de pragmatismo. Demasiadas interpretaciones de Pascual Duarte, homicida sin entrañas (el asesinato de sus semejantes ni le

[1] Cito por la edición de Las Américas Publishing Company (Nueva York, 1965). La paginación va entre paréntesis en el texto.

inmuta), tienden a excusar al criminal por la vía de una piedad mal entendida, aduciendo factores sociales, la exacerbación de su odio por el contraste entre su penuria económica y la riqueza de algunos vecinos, o causas existenciales. Sin embargo, enfocadas las cosas realísticamente, los asesinatos de Pascual resultan imperdonables (y monstruosos), aunque sí permiten diversas explicaciones. De hecho, la novela supone dos grandes explicaciones, la del transcriptor y la del personaje mismo, que, a su vez, se insertan en otros textos, a través del diálogo intertextual, en explicaciones de la conducta humana ofrecidos en libros de semejantes características.

Toda novela puede considerarse una explicación, siendo la justificación cervantina de la locura de don Quijote el prototipo universal del género. En *La familia* se han notado influencias del *Lazarillo de Tormes*, novelita donde se explica la deshonra del protagonista producida al casarse con la querida de un clérigo; tampoco están ausentes de la obra ecos de los dramas rurales de Federico García Lorca, de la atmósfera opresiva que aclara el suicidio de la joven Adela en *La casa de Bernarda Alba*. Éstas y otras obras conforman el trasfondo literario de Cela autor y el del lector culto, y complejizan la dilucidación del proceso lectorial al interrelacionarse en nuestra mente, haciendo difícil la captación del personaje en su singularidad.

Al escribir sobre la creación novelesca, Stendhal expuso la archisabida teoría del espejo, objeto del que se valía para copiar la realidad. El poderoso valor didáctico de la imagen oscurece, no obstante, un hecho importante: que el reflejo se conjuga en la mente del autor con sus propias memorias, ideas, reflexiones, que adquiere perspectiva. Algo semejante ocurre en la lectura, al asomarnos al texto, nuestro espejo, proyectamos junto a lo representado el entorno, las lecturas, los conocimientos, etc. Y este factor debe incluirse en cualquier ecuación hermenéutica.

Otro factor básico en toda lectura, complementario del anterior, consiste en entresacar de entre las posibles explicaciones la autorizada/la autorial, y ver si aun cuando exista algún conflicto interpretativo, podemos deducir una que las aúne.

Ángel de Río, en su *Historia de la Literatura española, II*, expone los rasgos culturales del siglo XVIII español recordando las ideas de Paul Hazard, contenidas en *La crisis de la conciencia europea* (1680-

1715), para ilustrar cómo los europeos rechazaron los modelos de hombre propuestos por la cultura española en el siglo XVII, concretamente el Caballero del Verde Gabán, el hombre razonable y el héroe cristiano de Gracián. Posteriores modelos nacionales tampoco han gozado de mayor éxito, pecan de los mismos defectos que el cervantino. Continuando en la veta de Hazard, quisiera proponer, y con ello abro la discusión sobre la obra de Cela, que la figura proyectada por el transcriptor en *La familia* supone un modelo de conducta prototípico de la España de la posguerra, fácilmente reconocible por cualquier habitante o conocedor de la Península Ibérica. Al describirlo, creo que registraremos características bien sabidas del españolismo.

El transcriptor se parece bastante al proto-intelectual de la posguerra. Su juicio es seguro y contundente, «[Pascual Duarte] es un modelo de conductas, un modelo no para imitarlo» (pág. 7). Conoce los límites del buen gusto, de lo razonable y de lo permisible; cuando los pasajes de las memorias son demasiado «crudos», no duda en «usar de la tijera y cortar por lo sano» (pág. 7). Aquellos hombres, cómplices indirectos de la censura oficial, ayudaban a borrar memorias, escamoteando las del pasado inmediato a las generaciones nacidas bajo el franquismo. Volcaban sus energías intelectuales en el minucioso ejercicio de un cominerismo de *dilettanti*, cercano a la cursilería. «A la botica le di la vuelta como un calcetín; miré hasta en los botes de porcelana, detrás de los frascos, encima —y debajo— de los armarios, en el cajón del bicarbonato... Aprendí nombres hermosos —ungüento del hijo de Zacarías, del boyero y del cochero, de pez y resina, de pan de puerco, de bayas de laurel, de la Caridad, contra el pedero del ganado lanar—, tosí con la mostaza, me dieron arcadas con la valeriana, me lloraron los ojos con el amoniaco, pero por más vueltas que le di, y por más padrenuestros que le recé a San Antonio...» (pág. 117). Nuestro proto-hombre se ha vuelto tontito, le entran mareos modernistas. Este estilista cumple su misión con éxito al certificar la maldad de Pascual desde la falsa atalaya del intelectual imparcial, aduciendo dos testigos de cargo de gran parcialidad: el cura y un guardia civil. Ambos testimonios corroboran el miedo del criminal a la muerte, su cobardía en el instante último, broche con que el transcriptor cierra el libro, dejándonos con la imagen de un caso curioso. Percibidas de este modo las reacciones

de Pascual lo limitan, subscribiéndole a un orden del relato pensado para ejemplificar un modelo antiheroico, e incluso, si examinamos los testimonios que no provienen de Pascual aducidos por el copista, un rico, don Joaquín, amigo del cacique don Jesús, un cura y el guardia civil, Pascual está condenado de antemano, los miembros del jurado no son sus iguales, sino hombres de pro, esos tertualianos, curas, médicos, guardias civiles, que presidían la vida social española de posguerra. La condena sólo podría haber sido aliviada si el copista hubiera conocido de cerca al personaje; mas sabemos que ni una fotografía pudo conseguir, «lamento no poder complacerle en lo de la fotografía, y no sé tampoco cómo decirle para que pudiera arreglarse» (pág. 120), y conociéndolo abogar por su causa.

El uso del transcriptor produce un efecto curioso en la novela —en ésta y en cuantas exhiben un procedimiento semejante—, la dramatiza. Provoca el desplazamiento del intermediario característico del género, el narrador, asemejando su narratividad a la del drama, conocemos cuanto pasa mediante la interacción dialogal (hablo en términos generales, naturalmente el coro y otros procedimientos cumplen en algunas obras funciones narratoriales). Asistimos en *La familia* a un monólogo dramático-narrativo de Pascual, presentado, prejuzgado y enmarcado por los comentarios del copista. Y menciono la relación entre drama y novela para indicar la que considero mayor falta del transcriptor (acierto de Cela), que complementa la frivolidad intelectual, el que nunca es testigo de la conducta de Pascual, sino su intérprete, convirtiéndose en conciencia superpuesta, en falsa conciencia, muy propia de las letras contrarreformistas, consistentes violadoras de su libertad.

William Shakespeare creó en *Hamlet* un sugestivo juego de perspectivas, en el famoso pasaje del drama dentro del drama. Cuando el rey, tío y asesino del padre de *Hamlet*, asiste a una representación amañada por el príncipe de Dinamarca; durante la escena van a recrearse las circunstancias del homicidio. El rey sigue atento los diálogos mantenidos en el escenario; Horacio, un amigo del príncipe, observa sus reacciones al drama, mientras Hamlet sólo se fija en el rey para interpretar sus emociones. Si se inmuta con la recreación del asesinato, la culpa quedará establecida. El escritor inglés dramatizó así la libre elección, la conciencia, la capacidad del hombre (Hamlet) de comprender por sí mismo las acciones humanas y ac-

tuar en consecuencia. El transcriptor de Cela no mira al acusado —ni siquiera a los testigos—, sino los testimonios escritos, por eso adjetivé su conciencia de falsa, de amañada. Él prejuzga las memorias de Pascual desde los testimonios de los espectadores puntuales del orden opresivo de la España en que *Pascual Duarte* se publicó.

Robert Spires estudia en un sugeridor ensayo el dualismo de la novela, aduciendo lo que él supone contradicciones textuales que, en mi opinión, no existen. El transcriptor, en efecto, acepta la responsabilidad de la censura de varios pasajes crudos, pero sin contradecir la afirmación posterior de no haber modificado ni una coma, bien claro lo dice: hubo «poda» y no «pulido». La versión del copista, e insisto, carece de dualismo, lo que socaba la confianza del lector en el transcriptor es su personalidad, de orondo ciudadano de clase media de los años cuarenta. El espectador hecho protagonista por una anomalía histórica.

Por tanto, conviene que busquemos la autoría, la autoridad de la novela por nuevos caminos, fijándonos en el cuadro y no el marco. El primer capítulo ofrece ya una clave orientadora, la insistencia voluntaria del personaje de explicar, de comunicar, contrasta con la constativa del transcriptor, Pascual rebosa de vitalidad, de fuerza creativa. Veamos a dónde la dirige.

La novela que llamamos contemporánea amplió las frecuencias de transmisión del mensaje. La mezcla de géneros llevó ya en el siglo XIX a que un dramaturgo, Henrik Ibsen, empleara personajes «razonadores» (Henry James habló de «ficelles»), el doctor Relling, por ejemplo, en *El pato salvaje*, que desempeña el papel de narrador. En un género en que por definición no tiene, sin embargo, Ibsen transmite al lector un punto de vista bastante concreto. La novela de la época, por su lado, iba dramatizándose como atestigua *Su único hijo*, de Leopoldo Alas, o el famoso capítulo de la feria agrícola en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, en ambas el diálogo se sobrepone a la narración pura. Tales cruces genéricos provocaron una difuminación de la figura del narrador (paradójicamente podríamos hablar de narración sin narrador), obligándonos a buscar el mensaje en aspectos distintos de la composición, y así llegamos al uso de estructuras significantes en la novela moderna, la ficción fragmentada, tan apropiada, por ejemplo, para presentar el caos de una revolución en *Los de abajo* (1915-1925) de Mariano Azuela. (Un camino pa-

ralelo y complementario en el trazado de la hibridez del género lo encontramos en la progresiva espacialidad de la ficción). En estas circunstancias, el predominio de elementos narrativos no tradicionales de la novela moderna sobrecargó las lecturas críticas de *La familia de Pascual Duarte,* poniendo mayor énfasis interpretativo en el artificio del transcriptor —y dándole crédito— que en el verdadero narrador de la obra, su protagonista, al que se viene considerando primordialmente en su función de personaje. Yo propongo que reandemos el camino.

La creación de Cela se origina en la voluntad comunicativa de Pascual, dispuesto a indagar y a explicarse la propia conducta y no en los juegos del transcriptor. Subordinada así la presentación del narrador o encuadre de la novela a la narración interna, la lectura se cifra en la tensión de las tres novelas posibles en vez de en el contraste de la versión del copista *versus* versión de Pascual. El personaje observa la ficcionalización de su vida, sobre la que el transcriptor ejecuta la poda. Uno actúa sobre lo generado, el otro es el generador.

Precede al capítulo inicial la «Carta anunciando el envío del original», que lleva al pie la firma «Pascual Duarte», y que por sus semejanzas con la «Nota del transcriptor» merece párrafo aparte. Coinciden los dos en la persona narrativa, la primera; ambas explican que se trata de unas «memorias» (págs. 7 y 8). El uno prefiere censurar los pasajes escabrosos, «cortar por lo sano» (pág. 7), mientras el otro, en acción correspondiente, hubo partes «que al intentar contarla(s) sentía tan grandes arcadas en el alma que preferí callármela(s) y ahora olvidarla(s)» (pág. 8). Estas coincidencias existen porque el copista y Pascual hablan del «largo relato» (pág. 8), según llama el protagonista a su propia creación, la novela en sí. Escrita por temor al malentendido:

> Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envío, la idea de que por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato, o dónde habría de cortar si el tiempo que he gastado hubiera ido mal medido, y esa seguridad de que mis actos habían de ser a la fuerza, trazados sobre surcos ya previstos, era algo que sacaba de quicio (pág. 9).

A Pascual le preocupaba, le «transtornaba» pensar que el destino humano «está escrito» de antemano «en el libro de los Cielos».

La predestinación constituye así una versión originaria del relato de lo vivido, y ambos en su conflicto lo exasperan. Mas, al contar su vida (de la que se han excluido, y no lo olvidemos, los pasajes más crudos) le produce un efecto terapéutico. «Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé, y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos» (pág. 9).

La novela en este punto se abre en tres: la predestinada, los «surcos trazados» que exasperaron al personaje y le hacen dudar de si vale la pena continuar la suya, la vivida y la escrita, que difiere de las anteriores por sus omisiones, supresiones que conforman un texto terapéutico, que le acalla la conciencia. Pascual, al contar, restaña las llagas de la herida.

El continuo acallar, las supresiones marcan la pauta narrativa de la novela; el narrador aparece vacilante, dudoso, expresa posibilidades a medio explorar, poco a poco las dudas van abriendo vacíos, pozos oscuros (los espacios benetianos), donde rezuma cuanto quería olvidar, o al menos no exteriorizar. Introduciendo un nuevo elemento al análisis cabe decir que el narrador crea su narratario, va configurando un sentido a su vida distinto al registrado en las causas judiciales, las supresiones y los vacíos contribuyen a posibilitar la lectura que llamamos terapéutica. Las marcas de esas oquedades se expresan en frases incompletas, terminadas en puntos suspensivos, espacio del narratario, un otro yo del narrador indefinido que contrasta con la explicitez del narrador actante, a quien las miradas empujan a la acción criminal.

Pero eso es sólo parte de la historia; por otro lado, Pascual no cesa de invocar a usted, a la persona a quien remite lo narrado. En realidad, estamos hablando de dos tipos de lectura, a la primera la podemos denominar narratorial, mientras la segunda es la explícita; a una le adscribimos las características artísticas, las creadas por el autor, a la otra las estéticas, las realizaciones del lector.

El esquema narrativo de *La familia* responde al siguiente cuadro:

Actor Ud. L. Postulado
A. Implícito < Trans N. Interno Trans > L. Implícito
Relator Narratario

De momento, sólo hemos comentado las figuras entre corchetes. Definimos el carácter del transcriptor, a quien la lectura tradicional

asignaba características positivas, y nosotros, a cuarenta años vista, consideramos negativamente. Esbozamos dos facetas de Pascual: la del actor-autor de los crímenes relatados y la del relator en búsqueda reflexiva de una explicación de las fuerzas misteriosas que lo empujan a la violencia, es el cerebro al que le hubiera gustado dirigir la mano y evitar la violencia.

La actuación de Pascual-actor responde a sacudidas instintivas, reacción a la provocación visceral condensada casi siempre en una mirada. En las páginas iniciales, la matanza de Chispa, la perra, prefigura los homicidios venideros: «tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría... y mis ojos se entornaban dominados por el mirar como un clavo del animal... Cogí la escopeta y disparé» (pág. 17). Cuando la mirada resulta insoportable (pág. 75), el destino está echado. En contraste con estas miradas cargadas de emoción, de odio, Pascual descubre en Madrid las vacías, la mujer de Estévez, Concepción, le «miraba con todo descaro... pero pronto me demostró... que con ella no había nada que hacer» (págs. 83-84). Por una supuesta mirada de un viandante a Concepción, Estévez su marido entablará con el sujeto una batalla verbal sin «ni siquiera [hacer] ademán de llegar a las manos» (pág. 84).

Perfilar al relator requiere mayor tacto. En él converge la doble función de relatar la actuación protagonizada por Duarte-actor, la historia en sí, de dotarla de una trama, y de asumirla en las reflexiones sobre su existencia dirigidas a «usted», don Joaquín Barrera. Un ejemplo ayudará a enfocar las funciones.

> Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario. De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo, sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estará más cerca de la realidad que las figuras que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse (pág. 21).

En resumen, a lo factual, la historia, se unen las reflexiones sobre ella. Más: coexiste con las anteriores una tercera función del relator, mediante la que nos transmite sus vivencias en el momento de empuñar la pluma.

Una simple hojeada al libro, a su organización sintáctica, a las formas oraciones predominantes, revela una enorme cantidad de fra-

ses terminadas en puntos suspensivos y de frases exclamativas, con una menor de condicionales. De hecho, los dos primeros párrafos del discurso del protagonista finalizan en puntos suspensivos. Leámoslos:

> 1. Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arrebol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya...
> 2. Nací hace ya muchos años —lo menos cincuenta y cinco— en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz; el pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días —de una lisura y una largura como usted, para su bien no puede ni figurarse— de un condenado a muerte... (pág. 12).

El narrador se dirige al señor, don Joaquín, aunque a diferencia con la cita precedente se habla también a sí mismo, a su narratario, a un tú, a aquél con quien conversamos a veces, con el otro, no el de la conciencia, sino ese que ronda la punta de la pluma y nos fuerza a explicarnos mejor, a clarificar nuestras percepciones, a conceptualizarlas. Los puntos suspensivos indican aquí que la conceptualización queda incompleta. Si en el final del primer párrafo sustituimos los puntos suspensivos por uno final, el párrafo cambia, pasa de lo indeterminado a lo determinado, y con ello su sentido, eliminamos al narratario, interferimos el canal de comunicación.

Una lectura cuidadosa de la segunda cita confirma que el narrador escribe para alguien ajeno al usted. Sería inconcebible que don Joaquín desconociera el trazado de la carretera entre un pueblo próximo a Almendralejo, la residencia de su mejor amigo, y la cercana Mérida, su ciudad. La frase siguiente «no puede ni figurarse» lo larga que es la espera para un condenado a muerte, tampoco le corresponde, pues se basa en un símil de la carretera, «lisa y larga como un día sin pan», escrito para beneficio de otro. Cabe así hablar de dos canales de comunicación: el transmisor de las señales emitidas para don Joaquín y el que las lleva con el narratario en mente.

Una detallada descripción del pueblo mismo viene igualmente remitida a nombre de don Joaquín ¿es posible que él nunca hubiera visitado la casa de su íntimo, don Jesús? Resulta incongruente; creo que figura en el texto por su utilidad a nivel temático para el lector y en el escritural para el narratorio.

En el episodio de la perra asoma aun mejor el narratario al desdoblarse la conciencia del narrador.

> La perra volvió a echarse frente a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los linces... Un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos. El pitillo se me había apagado; la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome, fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro, y su mirada calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal...
> Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra (pág. 17).

El «ahora» indica que en el presente de la escritura entiende el porqué de su proceder instintivo en la matanza del animal; sin embargo, persiste un no sé qué inexplicable, los puntos suspensivos abren el discurso, la posibilidad de que el narrador halle luego causas de mayor peso, conceptualice el suceso de otra manera ¿más racional?

Las frases exclamativas denotan también la presencia del narratorio. «Rosario se nos crió siempre debilucha y esmirriada —¡poca vida podía sacar de los vacíos pechos de mi madre!— y sus primeros tiempos fueron tan difíciles que en más de una ocasión estuvo a pique de marcharse» (pág. 24). Los signos exclamativos confirman las intenciones narrativas de aplazar el cierre del discurso. Sin ellos el mensaje sería simplemente que la madre tenía la leche escasa, que lo es, pero la exclamación le añade un matiz esencial, los pechos vacíos aluden a que Rosario iba a sacar poco líquido *nutritivo,* fuente de vitalidad física, y aún menos *humano.* Pascual cuenta la historia con todos sus pormenores, mientras la forma en que lo hace, contrapunteada en esta instancia por la forma exclamativa, revela un enfrentamiento, una confrontación irresuelta.

De los diecinueve capítulos de la novela, trece terminan en puntos suspensivos, uno en exclamación, y en dos más los puntos suspensivos figuran en las frases inmediatamente anteriores al final.

Esto concede carácter a la novela, y supone, a mi parecer, un anticipo al conocido fragmentarismo de *La colmena* (1951), patente aquí a nivel de frase, allí en unidades mayores, la escena o el capítulo.

El narratorio tal y como lo describen los forjadores del término no sabe nada del relato a su comienzo, excepto la lengua del que cuenta, mientras acaba al final con los mismos conocimientos del narrador. Su figura, según Gerald Prince y Ann Piwowarczyk, es lingüística, yo prefiero tratarla, según se deducirá por lo escrito, como una estrategia narrativa, una posibilidad del narrador de desdoblarse, un reflejo en el papel que surge en la punta de la pluma.

Estrategia, por cierto, muy apropiada para la autobiografía. Pascual cuando emborrona las primeras páginas cree que «en ocho días lo despacharía» (pág. 79), pero las «cosas nunca son como a primera vista las figuramos» (pág. 79), y surgen «aspectos desconocidos» (pág. 79) al mirar las cuestiones por el microscopio de la pluma-lanceta, existen los vacíos sin llenar, preguntas sin respuesta, que la escritura irá supliendo en exclamaciones, puntos suspensivos, etc.

Al final, desaparece el misterio, narrador y narratorio se fusionan. La historia queda contada.

> Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba por la boca... En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno... Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón —el izquierdo— y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...(págs. 115-116).

Y la frase última: «Podía respirar...» (pág. 116).

Los puntos suspensivos cobran plena justificación semántica, los agobios, la lucha interna con el destino se condensan en las faltas de aliento del narrador, los momentos de vacilación antes del asesinato

de la madre. Final que contrasta con el conceptual del capítulo XIII, allí Duarte exclamaba: «¡Buena diferencia va entre lo pasado y lo que yo procuraría que pasara si pudiera volver a comenzar!» (pág. 80). Éste es el fin de la novela del arrepentimiento dirigida a usted (la novela vivida), diferente al final-final arriba citado (de la novela escrita), la escena del asesinato, cuando culminan los sucesos narrados al convertirse en vivencias escriturales.

A ambos finales, el transcriptor le añadirá aún otro, el grotesco, la cobardía de Duarte, Pascual resistiéndose a morir, es el contrapunto a la autorresignación del protagonista presentándose a sí mismo. Es el enmarcado epocal. Al lector implícito le competerá conjugar esos diferentes protagonistas, siguiendo las directrices marcadas por el autor implícito.

Conviene no olvidar que el transcriptor ni es Cela ni es su autor implícito. A éste lo encontramos ya en la dedicatoria:

> Dedico esta novela a mi amigo Víctor Ruiz Iriarte.
> Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera.

A través del contrapunto amigos/enemigos advertimos una doble posibilidad de lectura, la del que nos condena y de quien nos comprende. El lector implítico los conjugará, entendiendo que el yo en sociedad, Pascual asesino, actúa de acuerdo con su instinto, mientras su doble, que busca justificación a su conducta con la pluma, es una creación artística, una esperanza de redención. En consecuencia, y modificando el enunciado inicial, debemos decir: Pascual es un criminal; ojalá sus palabras —su texto— sean un acto de contrición.

El narratario resulta una contrafigura del protagonista, un heterónimo en el papel, una imagen hecha de palabras, a quien en el acto de irle inscribiendo en el texto se le va creando. Mientras el Pascual actor se siente culpable, empujado por los mismos instintos, y capaz de cometer las mismas atrocidades, el relator va conociéndose a sí mismo, sus limitaciones, a través del narratorio. Son figuras complementarias, uno es el yo actuante, el otro el que escribe un acto reflexivo que ahonda en los misterios de la vida. Un breve repaso a las características de la lengua empleada, el repetido uso de refranes,

de modelos genéricos, el de la picaresca presente en toda la novela, sugiere que quien escribe lo hace encerrado en una cárcel de papel, retórica, contrapartida en el relator del sobrepeso instintivo del actor. Así pues, no es sólo el transcriptor, el que asienta los sistemas de valores por los que le vamos a juzgar, ya la lengua lo confina y sus balbuceos son un esfuerzo heroico por emascularla. El narratario, el espacio íntimo del narrador es su único escape, la posibilidad de cuestionar las certezas de una sociedad viciada por el dogmatismo y las explicaciones fáciles. Siempre que hablemos de *La familia de Pascual Duarte* debemos recordar su organización narrativa que al contar (del transcriptor) sobrepone el indagar (del protagonista). Al escribirse, el personaje va confiando involuntariamente al narratario sus respuestas, sin formar todavía, sobre su vida criminal, justificación de su conducta, y, a la vez, protesta contra un destino arbitrario.

GABRIEL CELAYA

Nació en Hernani (Guipuzcoa) en 1911 y murió en Madrid en 1991. Su nombre completo es Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta de donde han salido los heterónomos Rafael Múgica, Juan de Leceta y el que ha perdurado, Gabriel Celaya.

Presionado por su padre, decide seguir la carrera de ingeniería, pero se siente atraído irremisiblemente por las Letras y viaja a Madrid, para instalarse en la Residencia de Estudiantes donde entra en contacto con Juan Ramón Jiménez, Ortega y Unamuno entre otros.

En el año 1935 comenzó a trabajar como gerente en la empresa de su padre y en el mismo año publica su primer libro de poemas, *Marea de silencio.*

En 1947 funda en San Sebastián la colección de poesía «Norte» en colaboración con Amparo Gastón. Ha recibido los premios de la Crítica (1956), el Internacional Libera Stampa (1963) y el Premio Nacional de las Letras Españolas (1987).

Los dos primeros libros de poemas, *Marea de silencio* (1935) y *La soledad cerrada* (1947) responden a las técnicas surrealistas aprendidas en Francia por el poeta en los veranos de 1928 y 1929.

En 1947 publica también *Movimientos elementales* y en 1948 *Objetos poéticos,* obras que suponen el comienzo de la preocupación social como temática preferente. Siguen luego libros como *Protopoesía,* que recoge poemas de la década 1934-1944, la mayoría ya incluidos en *Movimientos elementales,* y *Las cosas como son (Un decir)* (1949), poema éste último desbordado de actitud existencialista.

De 1950 es *Deriva,* que recoge poemas anteriores y al que sigue el muy famoso *Las cartas boca arriba* (1951) editado por primera vez

en la conocida colección «Adonais». En *Las cartas* es patente la influencia de Pablo Neruda a quien dedica una de las once epístolas que componen la obra.

Viene luego la serie de temática social en la que el compromiso del poeta conduce a una cierta épica del poema: *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953), el difundido *Cantos íberos* (1954) y *Las resistencias del diamante* (1957).

Ya *De Claro en claro* (1956) le valió el premio de la Crítica y en 1967 Mondadori edita su *Poesía completa.*

Los libros posteriores son, entre otros, *Los espejos transparentes* (1968), *Lírica de cámara* (1969), *Operaciones poéticas* (1971), *Campos semánticos* (1971), *Función de Uno, Equis, Ene (f.1XN)* (1973), *El derecho y el revés* (1973), *La higa de Arbigorriya* (1975), *Buenos días, buenas noches* (1976), *Iberia sumergida* (1978), *Cantos y mitos* (1984).

A la obra poética consignada aquí de forma no exhaustiva, hay que añadir la narrativa, una obra de teatro, los trabajos teórico literarios y las publicaciones en colaboración.

En conjunto, aunque haya transitado por los más diversos estilos de la poética del siglo XX, Celaya pasará a la Historia de la Literatura Española como emblema de cierta «poesía social» de nuestra historia reciente y cantor universal de la condición humana.

PROSAÍSMO Y RETÓRICA EN LA POESÍA SOCIAL

Antonio Chicharro Chamorro

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.
(Gabriel Celaya)

I

La llamada poesía social española ha sido juzgada en términos generales por la crítica como una poesía fuertemente antirretórica o, de otra manera, como una poesía de estilo prosaísta. Con razón o sin ella, lo cierto es que esta afirmación crítica campea a lo largo y ancho, salvo excepciones, de la cada vez más numerosa bibliografía existente al respecto. No otra cosa se lee, por ejemplo, en el artículo de Carlos Barral «Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española», donde viene a decir que la llamada poesía social es, desde el punto de vista de los procedimientos literarios, una etapa lamentable, aunque en honor a la verdad, más adelante matice su afirmación diciendo: «Sin embargo, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo crítico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que era y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética». Félix Grande en cambio afirma el carácter «deliberado» de los procedimientos literarios empleados en un interesante y conocido trabajo sobre la poesía española de las últimas décadas: «las propias contradicciones de la poesía social española (ingenuidad al establecer un fantástico predominio del tema sobre la forma, deliberado encarcelamiento en la «sencillez» —léase «pobreza»— expresiva, y en las formas más monótonas de estructura, hasta el punto de que se ha llegado a decir, con razón, que gran parte de la poesía social era reaccionaria o al menos regresiva en su estética) le hicieron des-

moronarse muchas veces como obra social, pero también motivaron el deseo de investigación nacido de todo fracaso». También Carlos Bousoño se ha manifestado al respecto: «Congruentemente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha más o menos adobada para uso poético. Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio literario que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo».

Si esta aseveración queda clara en las citas selectivas que he transcrito, no necesito insistir demasiado en que aún es más tajante y polémica en la crítica más inmediata a la publicación de libros poéticos de esta tendencia, ya que no es sólo un estilo poético lo que se debate, sino también una concepción de la poesía misma en sentido general. Así, si acudimos a las críticas negativas recibidas por uno de los constructores más sobresalientes de esta corriente poética, Gabriel Celaya, y más concretamente a las deparadas a uno de los primeros libros donde se atisba esta tendencia, *Las cosas como son («un decir»)*, observamos la existencia de afirmaciones como las que siguen: «No es ya un libro de poesía —dice José Miguel de Azaola— y nos da la amarga, áspera, penosamente masticable y casi imposible de tragar seudofilosofía del autor»; más tajante se muestra un editorial de *Espadaña*, titulado precisamente «Prosaísmo», que aunque no firmado, fue escrito al parecer por A. G. de Lama: «Se observa en alguno de los mejores poetas jóvenes de España —aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya— una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neoclasicismo por otro (...) la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía».

Por el contrario, hubo críticas que fueron más allá de la simple denotación y/o rechazo del fenómeno prosaísta, aventurando en ocasiones una tan fugaz como interesante interpretación del mismo. Me refiero concretamente a una crítica de Germán Bleiberg de uno de estos madrugadores libros de poesía que contribuyeron a sentar la base del desarrollo de esta nueva ideología estética, *Tranquilamente hablando*. En dicho artículo habla Bleiberg de este libro como *re-*

tórica negativa hacia el campo de la auténtica poesía. Por otra parte, Virgilio Garrote afirma en este mismo momento: «Los cuadernos de Leceta nos gustan por el valor concedido a la *búsqueda de nuevos medios de expresión.* Asimismo, Ricardo Gullón, con notable sagacidad, afirma sobre *Las cosas como son («un decir»)* que: «es una obra de un escritor muy inteligente, lleno de ideas, de contradicciones, de perplejidades, con alguna puerilidad y algunas extravagancias: el retrato de un hombre muy sincero, pero también *muy ducho en la utilización de esa sinceridad*».

Podría seguir espigando afirmaciones en este sentido en la abultada bibliografía que existe de críticas de la poesía de post-guerra. Pero, tras la comprobación de que en general se ha dado por existente el prosaísmo de esta poesía, aunque en algún caso se haya hecho hincapié en el sentido de ese prosaísmo, no quiero distraer mi atención de lo que es ahora mi preocupación fundamental: el análisis de este prosaísmo en relación con la retórica y no como simple negación de la misma, porque hay indicios que hacen cuestionar la simple y directa descalificación de esta poesía como una poesía antirretórica.

II

Los indicios a que me refiero no provienen solamente de las últimas afirmaciones críticas citadas, esto es, de las críticas que hablan de esta poesía como una retórica negativa —retórica al fin y al cabo—, sino que proceden también de las teorizaciones de algunos poetas sociales que no niegan el carácter retórico de su práctica poética y, cómo no, de la lectura de muchos de estos libros de poesía, entre los que por supuesto sitúo los de Blas de Otero, común excepción de la regla prosaísta para la crítica. Estos indicios, junto a la creencia firme en las palabras teóricas de Lázaro Carreter: «Las perspectivas «ingenuas» y el lenguaje llano pueden ser fuertemente extrañadores en contraste con los procedimientos vigentes, si éstos se basan en una clara exhibición de artificio», me han llevado a plantearme este problema para delimitar en lo que sea posible sus borrosos límites, más allá de las comunes concepciones de prosaísmo, que lo dan como «defecto o vicio literario que afecta tanto al contenido

como a la forma de una obra escrita, sobre todo si dicha obra promete pertenecer a la poesía»; o como «falta de entonación, armonía e inspiración poética que surge en una obra en verso o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llaneza de la expresión o en la insulsez y trivialidad del concepto».

El planteamiento teórico de este problema, como es lógico, me hace no ignorar la cuestión del lenguaje poético y del lenguaje retórico, así como me induce a detenerme en consideraciones sobre el actual sentido de la retórica y su relación con el prosaísmo de la estética realista. Ahora bien, voy a dejar el planteamiento de estas cuestiones para un momento posterior del trabajo presente, ya que se impone, al igual que hemos hecho con la crítica, conocer previamente algunas teorizaciones de los propios creadores de la poesía social. En este sentido, quién mejor que Gabriel Celaya que ha empleado varios fecundos años de su vida en «decir» y «hacer» la poesía social.

III

A finales de los cuarenta, Gabriel Celaya se vio obligado a justificar su creación poética en una serie de artículos y prólogos que sirvieron de respuesta a la oleada de ataques críticos recibidos que lo acusaban de prosaísta e incluso de no poeta. Las reflexiones que gozan de mayor interés para nuestro objeto fueron las siguientes: el motor de esta nueva poesía es la búsqueda de una raíz más humana que se traduce en el empleo de un lenguaje más directo, más eficaz, esto es, en el empleo de una nueva retórica antirretórica que debe atraer a un público. Mucho tiempo después, Gabriel Celaya deja claramente delimitado que aquella producción no trataba de negar la poesía, sino de buscar un nuevo camino poético para ella, al decir: «Por de pronto, si el lenguaje liso y llano —o prosaico, como decían mis adversarios— me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la in-

dispensable sorpresa que yo no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera».

Su desplazamiento, pues, hacia el prosaísmo como nuevo procedimiento retórico está motivado por una serie de nuevas concepciones que han anidado en él y que en este caso llevan el sello de la ideología existencialista que, apuntada antes de la Segunda Gran Guerra, invade Europa por estos años. Así, su rechazo de la belleza como patrón absoluto y eterno y la consecuente reivindicación de la temporalidad de la obra de arte: «Lo que quiero subrayar —dice Celaya— es que el Arte como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ligado a una circunstancia —según decía Ortega—. Está «en situación» —según diría Sartre—. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada. Considerémoslo así».

Podemos ir deduciendo, con carácter provisional, que el tan atacado prosaísmo que en este caso «dice» y «hace» Gabriel Celaya es, pues, consecuencia de una concepción nueva del fenómeno poético, debiendo ser entendido con arreglo a esta nueva concepción, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica más que en una simple y escueta negación de la misma. Es éste el lugar más apropiado de donde se ha de partir para comprender el fenómeno prosaísta y su relación con la retórica más que situarnos en una estructura conceptual distinta del fenómeno poético y de su empleo de la retórica. Pero sigamos adelante, ya que esta cuestión ha seguido preocupando a Gabriel Celaya de una manera importante a lo largo de toda su producción.

El poeta y crítico donostiarra afirma en algunos artículos y prólogos de los años cincuenta que el objetivo último de la llamada poesía social es el logro de la eficacia expresiva frente, por poner un caso, al objetivo formalista de perfección estética. Esto se lee con perfecta nitidez en el segundo punto de su prólogo «Poesía eres tú»: «Existen dos tipos de poetas: los perfectistas y los temporalistas. Unos persiguen la Belleza absoluta; los otros, la eficacia expresiva». Asimismo, en el punto cuatro del citado prólogo, hace referencia expresa a la retórica cuando afirma: «Un poema es una integración y todo lo humano, por tanto, debe entrar en él: ideas, barro, retórica, política». Ahora bien, la eficacia expresiva no presupone para Celaya

un abandono de las formas, sino que, por el contrario, para conseguirla se hace necesario un cuidado de las formas, un cuidado de lo que llama las «buenas formas», buenas en tanto que socialmente eficaces. Este planteamiento que solamente queda esbozado en dicho trabajo, va a ser objeto de su más detenida atención en trabajos posteriores como *Inquisición de la poesía,* al que me referiré en su momento, y en un artículo introductorio a una de las partes de *Poesía y verdad (papeles para un proceso),* titulado precisamente «Las buenas formas», donde afirma: «Muchos de los comentadores de la poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las buenas formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética». Este razonamiento, pues, es el que hace comprender la explicación que ofrece Celaya sobre las características formales más acusadas de su poesía escrita desde finales de los años cuarenta en adelante: regularidad de las estrofas y del metro sin más libertades que las académicas del pie quebrado o de la combinación del verso doble con su hemistiquio, y utilización de la rima asonante. Así, concluye Celaya, «una cosa es el formalismo» y otra «las buenas formas». Hay «formalismo» cuando un autor, dejando en segundo lugar el contenido de lo que quiere expresar (porque la Belleza es eterna y, en último término, indefinible), repite mecánicamente unas fórmulas dadas, procurando apurarlas hasta el límite de su perfección. Entonces, decir bien es decirlo todo, o por lo menos, todo lo posible. Pero no hay «formalismo» sino «buenas formas» cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional. Porque entonces se da, como dice Aragón, «la adecuación de fondo y forma como adecuación entre la subjetividad del poeta y lo objetivo de la forma tradicional».

Las «buenas formas», las formas eficaces, son consecuencia, como se supone, de la necesidad que tienen los poetas sociales, y Gabriel Celaya en particular, de comunicarse con la inmensa mayoría. Ahí radica la importancia de la utilización de un nuevo estilo poético, que tiende a cumplir en suma una función de extrañamiento. De ahí que el público sea en última instancia la preocupación fundamental de estos poetas. En este sentido, Celaya ha teorizado acerca de este problema, interesándonos en nuestro caso sus conclusiones en torno al problema de la poesía popular y de la populache-

ra, cuestión capital para comprender el sentido último del prosaísmo que utilizan. Las ideas más sobresalientes de Celaya al respecto son las que siguen: es necesario convertir la poesía en un género popular, que no populachero; para ello, el poeta debe hacerse cargo de «lo real», de los problemas concretos de los hombres con los que se quiere comunicar, lo que conduce al poeta a hablar «en el pueblo» y no como un simple espectador. Ésta es, pues, la base que justifica esta poesía. Ésta es para Celaya y «los sociales», por tanto, la función social del escritor: darse a cualquier precio al público.

Esta serie de reflexiones han sido objeto de un nuevo planteamiento teórico por parte de Celaya en el trabajo más consistente, desde dicho punto de vista teórico, como es *Inquisición de la poesía.* Precisamente es en la segunda parte, titulada «*Cuestión de palabras*», donde plantea nuevamente el problema del prosaísmo, razón por la que reproduce conocidos textos suyos como «Carta a Victoriano Crémer», «Cada poema a su tiempo», etc. La cuestión del prosaísmo, por otra parte, no se comprende si no nos aproximamos a su concepto de lenguaje poético, expuesto en el apartado «Lenguaje poético y lenguaje práctico». La poesía para Celaya es un «modo de hablar específico», residiendo la diferencia con el lenguaje práctico en que el primero es lenguaje auténtico, esto es, es un lenguaje vivido más en su autenticidad que en su arbitrariedad, ya que el poeta no ignora el aspecto expresivo, los «sonidos significantes», que le llevan al empleo del lenguaje en su originario brotar: el poeta se expresa *en* y no *con* palabras. Contenido y forma, pues, son inseparables. Por otra parte, y frente a la vertiente conceptual del lenguaje, el poeta toma la vertiente analógica del mismo, esto es, toma en cuenta la palabra-imagen representativa de un haz de alusiones bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. Así, desde el momento en que los valores de la imagen priman sobre la función conceptual y señaladora, el lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico en vez de lineal y unívoco. Así se atrae la atención del lector. (No hace falta insistir demasiado en que en buena medida el punto de partida de estos planteamientos está calado por el idealismo lingüístico.)

Tras estudiar el «sonido significativo», Celaya da un paso en su trabajo al tratamiento específico de la cuestión del prosaísmo en el apartado que titula precisamente «Embellecimiento y prosaísmo»,

donde plantea que la diferencia entre prosa y verso no equivale a la de poético y prosaico. Las claves de lo poético son la suspensión y la sorpresa a todos los niveles, afirma. Así, pues, frente al desgastamiento de los recursos estilísticos, hay que buscar la novedad. En este sentido, señala que quienes han estudiado el fenómeno del agotamiento de los recursos estilísticos han sido los formalistas rusos que han llegado a clarificar la diferencia entre «visión» y «reconocimiento». De esta manera, Celaya justifica teóricamente el/su prosaísmo, en tanto que choca, escandaliza y extraña en el poema, es decir, en tanto que produce una sorpresa, teniendo así una función poética que lo legitima. Ahora bien, el prosaísmo no significa caminar a la poesía popular, ya que en definitiva es un cultismo. Por otra parte no ignora que existe un prosaísmo didactista, esto es, sin la función poética legitimadora, que olvida que un poema es una mostración y no una demostración, una imagen de lo real y no una explicación: lenguaje en sí mismo *en* el que hay que decir y no *con* el que hay que decir. No extraña que a partir de este momento Celaya afirme que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento específico de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido. Termina diciendo: «El embellecimiento retórico y el didactismo prosaico (...) destruyen lo que un poema *es*». Esto equivale a reindivicar el prosaísmo no didactista como un recurso finalmente poético y no torpemente antipoético.

IV

Es hora de que aislemos algunas conclusiones y expongamos o insistamos en unas reflexiones, de carácter provisional obviamente, extraídas de lo apuntado hasta este momento. Para ello, como es lógico, no podemos ignorar las distintas perspectivas desde las que la poesía social ha sido objeto de análisis: desde una perspectiva crítica y desde un ángulo teórico.

Si atendemos a la crítica las conclusiones que podemos extraer son las siguientes: en primer lugar, los juicios críticos que sobre el objeto poesía social, considerado globalmente, se han vertido, vie-

nen a confluir en última instancia al considerar esta corriente poética como una corriente caracterizada finalmente por su lenguaje prosaísta. Este juicio último nos hace suponer que dicha crítica ha utilizado un patrón o modelo poético determinado, cuyo lenguaje se supone *auténticamente* poético, ignorando de alguna manera la coherencia interna existente entre las concepciones básicas y su traducción en una práctica poética determinada por parte de los poetas sociales, al menos de los poetas más sobresalientes de esta corriente, de tan notable desarrollo en el panorama poético español de los años cincuenta y sesenta. Así pues, y atendiendo a este último planteamiento, el prosaísmo de la poesía social no puede pensarse simplemente como defecto o vicio literario, tal como he afirmado anteriormente. En segundo lugar, otros críticos, en este caso de la primera producción social de Gabriel Celaya, han negado incluso el pan y la sal de su consideración de poesía a algunos libros poéticos del escritor vasco, precisamente por su prosaísmo. Por último, no han faltado críticos que insisten en que esta poesía de Gabriel Celaya participa al fin y al cabo de una preocupación por el lenguaje, buscando nuevos medios de expresión, etc., lo que los aproxima más a la realidad de los hechos, desde mi punto de vista al menos, ya que en su eventual acercamiento a los textos no llegan a imponer ningún modelo poético preestablecido, ciñéndonos más a los textos en su propia coherencia.

Por otra parte, atendiendo a las reflexiones de Gabriel Celaya, podemos extraer las siguientes conclusiones: una, el prosaísmo de la poesía social no es un defecto literario, sino un recurso retórico —una retórica paradójicamente antirretórica— fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario; dos, el empleo de un lenguaje prosaísta es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético, que lo da como un acto fundamentalmente comunicativo y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética frente a un público que se pretende sea mayoritario; tres, el fundamento de esta específica presentación lingüística de la poesía social hay que buscarlo, por tanto, en ese concepto de poesía que induce a elaborar una poesía *real*, en tanto que poesía auténtica y humana. Podemos deducir, pues, que el fenómeno prosaísta en este caso es más un recurso retórico que un procedimiento antirretórico, porque existe conciencia

del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda y la búsqueda misma de una «buena forma» poética, en tanto que forma socialmente eficaz: ética y estética estructuralmente unidas.

V

Tras haber utilizado la materia prima de las conclusiones anteriores y tras haber pretendido no perder de vista el específico lugar que la poesía social ocupa en el espacio literario de nuestra historia reciente, he llegado a la conclusión de que, efectivamente, este específico prosaísmo es más un recurso retórico que un simple procedimiento antirretórico. Ahora bien, se trata de un recurso retórico en un doble sentido concreto que voy a intentar delimitar y justificar a continuación. No obstante, y antes de dar entrada a la descripción del proceso de pensamiento que me ha guiado a tal conclusión, considero necesario formular una observación previa: el hecho de que acepte el prosaísmo de la poesía social como recurso retórico no debe hacer suponer que identifique lenguaje retórico y lenguaje poético, descriptivamente hablando (tampoco debe ser interpretado mi trabajo como un intento de justificar, en esta aproximación del prosaísmo con la retórica, el carácter de práctica poética del discurso realista delimitado —no es ésta función del crítico—, discurso que en más de una ocasión, como fácilmente se ha podido comprobar a través de las citas transcritas, ha sido tachado de no poético o prosaico). No necesito exponer la serie de razonamientos teóricos que se vienen formulando desde hace unas décadas sobre esta cuestión capital, razonamientos que vienen a rechazar la vieja y tradicional identificación de dichos lenguajes. Voy a limitarme, pues, a transcribirles un par de citas en las que se observa una visión tan breve como clarificadora de este viejo problema. La primera, del recientemente desaparecido Roman Jakobson, ha sido extraída de su fundamental trabajo «Lingüística y poética». Allí se lee: «La poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes». Por otra parte, el profesor Garrido Gallardo afirma en el apartado «Lenguaje retórico y lenguaje literario» de su trabajo *Introducción a la teoría de la literatura* lo siguiente: «Por ello, la

presencia de un texto retorizado no es garantía de *literaturidad*, aunque sí indicio. Sólo deteniéndonos en el significado que se nos transmite, podremos discernir si la conversión del signo en símbolo en que toda literatura consiste se ha producido en la realidad». Así, pues, si tomamos en consideración lo expuesto, que algún crítico haya señalado la no metaforización del verso y el rechazo de todo artificio literario como acusados rasgos de la poesía social no tiene por qué interpretarse necesariamente, aunque en más de una ocasión así se haya hecho, como un rechazo del carácter poético de este concreto quehacer literario, máxime cuando tal abandono puede ser, como, de hecho, lo es, un recurso también retórico. En este sentido, resulta lúcida la afirmación de Genette de que la función autosignificante de la literatura ya no pasa por el código de las figuras, y de que la literatura moderna tiene su propia retórica: el rechazo de la retórica, al menos por ahora. Asimismo, resulta significativo que sea el propio Celaya quien afirma que acude al prosaísmo como recurso retórico, de validez finalmente literaria, porque, como hemos podido apreciar anteriormente, las metáforas no le proporcionaban en ese conocido momento de su trayectoria poética el «choque» poético ansiosamente buscado. Por tanto, que los poetas socialrealistas huyan de la metáfora no tiene por qué significar que huyan de la poesía. En todo caso, rechazan una manera de hacer poesía y abren cauces a una nueva práctica poética, nueva práctica que, por lo demás, no niega en última instancia las categorías básicas en las que se asienta el discurso literario contemporáneo, aunque pretenda arremeter sin éxito en contra de algunas de estas categorías. La poesía social o comprometida es con respecto a otras formas de poesía algo así como la noción de pecado para una religión (una noción, al fin y al cabo, religiosa), o sea, un producto, al fin y al cabo, poético.

Por otra parte, y una vez planteado mínimamente que el lenguaje figurado no tiene por qué identificarse con el lenguaje poético, qué sentido, cabe preguntarse, posee la relación del prosaísmo con la retórica.

En primer lugar, para asegurarnos de que nuestra trayectoria hacia la delimitación de dicho sentido va a discurrir por cauces al menos no falseadores en su conjunto, hemos de evitar incurrir en el frecuente error en que se ha sumido una significativa parte de la crítica al respecto: partir de un determinado modelo poético y de una

noción de calidad poética para producir juicios de valor respecto de cualesquiera otros productos literarios. Esta actitud crítica de base es dogmática y profundamente ahistórica, al pensar que «sólo está bien lo que responde a un cierto sistema de valores, que se coloca por encima de todos los demás, y como paradigma abarcante de juicios valorativos», (B. Matamoro) y al ignorar nuestra realidad más inmediata, en la que coexisten contradictoriamente diversas ideologías estéticas. Así, pues, hay que partir de otro lugar, para no caer en una interpretación trivial de determinados rasgos de la poesía social, porque ¿cómo es posible afirmar que esta poesía sea defectuosa o prosaica, si su concepto de calidad poética se reduce a perseguir una «buena forma» o forma socialmente eficaz, desde una actitud fuertemente comprometida?

A la hora de aproximarnos a la delimitación de dicho sentido, hemos de partir del conocimiento del lugar que este quehacer poético ocupa en nuestra reciente historia literaria. Así, no hemos de ignorar que esta poesía representa un corte o ruptura con las posiciones literarias de vanguardia y con las concepciones de la poesía como una práctica estética autónoma, optando más por los caminos abiertos por el poeta de la palabra en el tiempo, Antonio Machado, que por los caminos recorridos por Juan Ramón Jiménez, hijos y nietos. Esto por lo que respecta a la actuante tradición literaria más reciente. Por otra parte, esta poesía se ofrece como alternativa a la oleada de poesía neoformalista que ocupa un importante sector de la vida literaria española del momento.

Por otro lado, no hemos de perder de vista tampoco las concepciones básicas que la práctica de la poesía social presupone, su específica presentación lingüística y la relación de éstas con las teorizaciones posteriores de sus creadores. En este sentido, he descrito anteriormente una serie de reflexiones y justificaciones teóricas de un poeta social importante, Gabriel Celaya. Procede ahora exponer quintaesenciadamente dichas concepciones básicas, esto es, hallar la lógica interna que justifica esta corriente poética en su específica presentación lingüística, sin utilizar patrones poéticos ideales, tal como exponía antes. El primer punto fundamental que hemos de tener en cuenta es que los poetas sociales no niegan en ningún momento el carácter poético de su discurso que es concebido como una práctica lingüística especial, cuyo fin último es procurar una efi-

caz comunicación, siendo conscientes los constructores de esta poesía de la estrecha relación de sí mismos y de su poesía con el medio social, por lo que se conciben como poetas-hombres, considerando su poesía como un instrumento de acción social a través de la eficacia expresiva. Podría pensarse, por otra parte, que estas teorizaciones tienen un valor relativo en relación con lo que debe interesarnos a nosotros fundamentalmente: los poemas mismos, ya que puede contradecirse lo que se dice y lo que se hace. Ahora bien, si algún interesado en este tema de la poesía social ha leído con detenimiento los libros más significativos que han configurado dicha corriente poética, habrá podido observar que, en este caso, tanto se dice como se hace, esto es, que no hay contradicciones importantes entre el proyecto poético realista y la poesía realista en sí misma. A esta conclusión llegué después de un detenido recorrido por la serie de publicaciones teórico-críticas y poéticas de Gabriel Celaya, recorrido que sería prolijo repetir ahora. Voy a limitarme exclusivamente a ofrecer unas palabras del autor de *Cantos iberos*, bastante significativas: «Nunca me he sentido — afirma— tan absurdamente seguro de mí mismo como allá por los años 1950-51. Mi hecho poético coincidía tan exacta y hasta exorbitantemente con mi teoría que apenas si me quedaba un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. Todas mis circunstancias personales me decían por entonces que sí. Era un escándalo. Casi me avergonzaba».

A partir de aquí podemos ir aislando algunas conclusiones respecto del sentido del prosaísmo en relación con la retórica, por decirlo con mayor exactitud, del prosaísmo en cuestión como retórica. Atendiendo a la lógica de la poesía social, el lenguaje prosaísta que utiliza tiene un doble sentido. Para comprenderlo, puede sernos útil la misma «extraña» denominación que tantas quejas levantó por parte de los directamente interesados, que comenzó a aplicarse peyorativamente a esa nueva práctica poética: la de «poesía social», denominación ésta que, lo queramos o no, ha acabado por imponerse, al igual que ocurriera con los «formalistas» —y no «morfológicos»— rusos. Aplicar el adjetivo de social a una poesía es, como decía Eugenio de Nora, algo innecesario, porque toda poesía es social. Y, sin embargo, esta denominación tiene un sentido, como sentido tenía la denominación de formalistas para los componentes de OPOJAZ y a los del Círculo Lingüístico de Moscú. Nadie duda del carácter «so-

cial» de toda práctica artística, aunque luego se adopten múltiples puntos de vista de análisis que ignoran o asumen lo social, según los respectivos planteamientos teóricos al respecto. Nadie duda, pues, de que toda poesía es, de una u otra manera, social. Ahora bien, ¿por qué se emplea el adjetivo en cuestión en el caso que nos ocupa? Tal vez se emplee tanto para «denotar» como para «atacar» una realidad literaria nueva: la de una poesía que pretende actuar *directamente* sobre la sociedad; la de una poesía que, frente a toda inutilidad o gratuidad social del arte, reclama para sí misma una función también utilitaria de la poesía-herramienta, la poesía-instrumento—, sin pretender perder por ello su carácter de actividad poética. El prosaísmo, pues, debe ser entendido desde este doble punto de vista. Por una parte, responde a una utilidad, en el caso que nos ocupa, la de darse a la inmensa mayoría, facilitando la comunicación, etc., para crear conciencia y modificar así la realidad. En este sentido, es un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe. No podemos afirmar que estos objetivos se lograran. Efectivamente, no se lograron, al menos en la medida deseada por estos poetas. Ahora bien, esta circunstancia no debe llevarnos a rechazar la existencia concreta de una práctica en este sentido, máxime cuando sabemos que una de las grandes preocupaciones de estos poetas era darse al gran público, romper la incomunicación poética, tal es el caso de la «inmensa mayoría» a que se dirige Blas de Otero. Por otro lado, si nos limitáramos a señalar de manera exclusiva este sentido, incurriríamos en un grave error. Así, una vez apuntada la interpretación del prosaísmo desde la perspectiva que impone el adjetivo «social», debemos aproximarnos al sentido de este lenguaje prosaico que pueda provenir del sustantivo «poesía». Como tal actividad finalmente poética, el prosaísmo cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética —no olvidemos las palabras de Celaya ni las de Lázaro Carreter—, esto es, el prosaísmo cumple una función retórica cualitativamente idéntica a la de la metaforización y figuración «habitual» del discurso poético, diferenciándose únicamente en la dirección y mecanismos lingüísticos adoptados. Esto clarifica de alguna manera la posible contradic-

ción interna que suscita la lectura de las reflexiones de Celaya, cuando justifica el prosaísmo inicialmente por su función social y cuando posteriormente lo legitima por su función poética, finalmente extrañadora. Por todo lo expuesto, resulta inexacto afirmar que la poesía social tiene, como leí no sé dónde, «escasez de estilo», cuando es todo lo contrario: su estilo es la escasez.

ROSA CHACEL

Nace en Valladolid en 1898 y vive desde 1908 en Madrid, a donde se trasladó su familia para habitar en casa de su abuela materna. En 1915 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde tendrá como compañeros a Gregorio Prieto, Joaquín Valverde, José Frau, Timoteo Pérez Rubio, con el que contrajo matrimonio en 1921, Victorina Durán, Margarita Villegas y Paz González, entre otros.

Integrada en el ambiente cultural del Madrid de la época, la encontramos como miembro del Ateneo en el curso 1919-1920 y frecuentando las tertulias de La Granja del Henar, café de la calle de Alcalá, y del café Pombo.

Habiendo conseguido su marido una beca para la Academia de España en Roma, marcha a la urbe con un seleccionado bagaje de libros entre los que se encuentran las Obras Completas de Sigmund Freud editadas por Biblioteca Nueva. No cabe duda de que la condición de introspección psicológica y el carácter memorial de la mayor parte de su obra pueden ser explicadas por la influencia de esta lectura.

Viene luego una etapa de viajes por Europa que le permite el encuentro en París con la corriente surrealista, apenas publicado el *Primer manifiesto* de André Bréton, tan congruente con una visión psicologista/psicoanalítica de la literatura.

Desde España, donde había vuelto en 1927, hace un viaje a Alemania para consolarse de la conmoción que le produce la muerte de su madre. Allí conoce al gran filólogo judío Ángel Rosenblat con el que entrablará una permanente amistad.

En 1936 aparece en la revista *Caballo Verde para la Poesía*, fundada por Pablo Neruda, el soneto «Paz González» que formaría luego parte del libro *A la orilla de un pozo*, publicado ese mismo año por Manuel Altolaguirre en ediciones Héroe. Comprometida en el movimiento de escritores antifascistas, termina por marchar al exilio en 1939. En 1940 está ya instalada en Río de Janeiro, ciudad que comparte con Buenos Aires, donde estudia su hijo Carlos, la mayor parte de su tiempo.

En 1962 hace un viaje por España y otros países de Europa, aunque vuelve a América sin haberse encontrado a gusto con el ambiente que encuentra en su patria. En 1971, vuelve dos meses a Madrid invitada por la familia Rosenblat que pasa en España un año sabático. En el nuevo clima de tolerancia de los 70, diversas editoriales españolas emprenden reediciones de sus obras publicadas en el exilio.

En 1974 vuelve definitivamente a España, en 1976 recibe el Premio de la Crítica por *Barrio de Maravillas* y en 1987 el Premio Nacional de las Letras Españolas. Muere en Madrid en 1994.

Sus novelas más importantes, cuyas características más generales ya hemos evocado, son: *Estación. Ida y vuelta*, (1930), *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945), *La Sinrazón* (1960), y la trilogía «Escuela de Platón», compuesta por *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988), además de *Novelas antes de tiempo* (1981). También ha escrito poesía, libros de memorias y ensayo.

El trabajo que hemos seleccionado completa y explica el apretado resumen ofrecido hasta aquí.

REFLEXIONES PSICOSEMIÓTICAS SOBRE LA NARRATIVA

Isabel Paraíso de Leal

Vamos a centrarnos en la narrativa de la vallisoletana Rosa Chacel. Para mayor clarificación del campo, excluiremos sus libros de poesía y los de ensayo, limitándonos a su producción narrativa: *Estación, ida y vuelta*, (1930), *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1946), *Sobre el piélago* (1952), *La sinrazón* (1960), *Ofrenda a una virgen loca* (1961), *Icada, Nevada, Diada* (1971), *Barrio de Maravillas* (1976), *Novelas antes de tiempo* (1981) y *Acrópolis* (1983). Con el fin de situar mejor la cuestión del autobiografismo, tan importante en esta narrativa, mencionaremos también sus dos libros de literatura confidencial: sus memorias hasta los diez años, *Desde el amanecer* (1972), y su diario de los últimos cuarenta años, *Alcancía, ida y vuelta*, 2 volúmenes (1982).

Debo en seguida precisar que, semióticamente, considero mi estudio inserto en la corriente llamada *semiótica de la comunicación*. Versará este estudio de modo prioritario sobre el *nivel pragmático* (relaciones de los signos con el emisor y el receptor, en este caso con el emisor fundamentalmente), aunque también tocaré puntos de los otros niveles a lo largo del trabajo. Para éste, no utilizaré el modelo lingüístico (por considerar, con Yuri M. Lotman, que el sistema literario es «supralingual», «sistema modelizante secundario»); tampoco seguiré los conceptos de la narratología estructuralista; en cambio, sí utilizaré el código psicoanalítico freudiano.

También deseo añadir que no conozco personalmente a Rosa Chacel, que sólo he convivido con la *narradora* de sus libros, y que sólo me interesa la explicación de su *estilo* particular. Por tanto, cuando diga «Rosa Chacel» deberá entenderse no la *persona* Rosa

Chacel, sino la *escritora* —lo único importante para la literatura—. En consecuencia, si caracterizo como «narradora obsesiva» a Rosa Chacel basándome exclusivamente en su escritura, no se vea en ello un intento de psicoanálisis personal y a distancia, sino simplemente la constatación de *un estilo determinado* cuya manifestación coincide notablemente con la sintomatología de la neurosis obsesiva, que Freud describió en *Inhibición, síntoma y angustia* (1925).

Para reforzar esta desvinculación entre «Rosa Chacel persona» y «Rosa Chacel novelista», añadiré que la lectura de sus autobiografías hace pensar también en una pesonalidad de tipo obsesivo, pero no neurótica ni tampoco exclusivamente obsesiva: apuntan al mismo tiempo rasgos adscribibles a otros cuadros clínicos. Mi consideración, pues, de la relación de objeto obsesiva de Rosa Chacel supone una *simplificación* del conjunto y una voluntaria *limitación* a sus rasgos de estilo. Por otra parte, no deseo que el oyente no versado en psicoanálisis perciba como negativa la etiqueta «narradora obsesiva». La obsesionalidad es simplemente una manera de ser y de manifestarse, como la personalidad esquizoide, la personalidad histérica, la personalidad paranoide, etc. Nadie se libra de pertenecer a un grupo u otro. No hay nada de particular, pues, en ser encasillado en cualquiera de los patrones de conducta estudiados por la psicología. Lo preocupante sería el no funcionar socialmente: la «descompensación», la enfermedad.

Digamos como punto de partida que la narrativa de Rosa Chacel, su mensaje literario, su signo icónico, es sumamente original. La crítica señala unánimemente en ella dos rasgos: autobiografismo e intelectualidad. En palabras de Rafael Conte, la memoria es pieza clave de toda su obra, y esta obra es «eminentemente intelectual, pues no cuenta los hechos, sino los hechos con sus precedentes, son sus significados y sus consecuencias». O bien en palabras de Ignacio Soldevila, «Rosa Chacel es una novelista abocada al permanente buceo en la memoria, a la evocación y la valoración intimista del pasado». Estamos, pues, ante una narrativa difícil, en la cual predomina la narración en primera persona y la técnica de memorias.

Vamos a intentar explicar estos rasgos como un síntoma de «narradora obsesiva». Además, deseamos subrayar una *bipolaridad temática* que jalona la obra de Rosa Chacel y que no hemos visto mencionada por ninguno de sus críticos: *el yo y el ello*, o sea, el yo y el horror.

Si Rosa Chacel narradora se repliega tanto sobre su biografía, creemos que es porque *teme acercarse a esa vorágine terrible del no-yo,* lo sobrenatural, lo infrahumano, que la fascina, y *cuyo tiempo no es el presente ni el pasado, sino el futuro.*

El *nivel semántico* de esta narrativa se nos presenta así escindido en dos grandes bloques. Y, consecuentemente, una línea divisoria separa su obra en dos parcelas: la surrealista (centrada en el no-yo y en el futuro) comprende su primera novela (*Estación, ida y vuelta*) y su primer libro de relatos (*Sobre el piélago*). Algunos de estos, como «Fueron testigos», «La cámara de los cinco ojos», «En la ciudad de las grandes pruebas», o el mismo que da título al libro, figuran entre los más escalofriantes escritos en castellano. Personalmente nos parece que pueden parangonarse con los de Edgar Allan Poe en cuanto a *intensidad de angustia.* Por otra parte, la parcela *realista* (centrada en el yo y en el pasado) abarca la mayor parte de su producción: casi todas sus novelas, su segundo libro de relatos, sus relatos últimos y sus autobiografías. Considerando, pues, en su conjunto la obra narrativa de Chacel, se observa un notable desplazamiento desde una temática vanguardista, imaginativa y centrada sobre el horror y el futuro, hasta una temática realista, trivial en apariencia y centrada sobre la autobiografía en presente o pasado. No se interpreten estas palabras simplistamente, como si Rosa Chacel hubiera empezado siendo una brillante escritora y hubiera decaído pronto. No: lo que decimos es que, al nivel temático-semántico, ha logrado esconder el horror, el ello, mediante el yo, pero este yo no es directo ni simple, sino *potenciado en su extrañeza.* En esta dialéctica «ello/yo» creemos que radica la originalidad narrativa de Rosa Chacel.

Planteemos ahora la cuestión en términos psicoanalíticos. Decíamos que la «relación del objeto» («Objektbeziehung»), es decir, la manera de relacionarse el sujeto con su mundo, es en la narrativa de Rosa Chacel *de tipo obsesivo.* Una caracterización somera de este tipo diría que el pensamiento obsesivo está lleno de rumias, dudas, escrúpulos, rectificaciones; sus afectos son ambivalentes (amor/odio); su problema mayor es la compulsión (necesidad inconsciente e imperiosa de hacer algo que el «superyo» o conciencia del sujeto reprueba), y su síntoma más evidente es la lucha contra la compulsión mediante rituales propios. Sus mecanismos

básicos de defensa son dos: el «aislamiento» y la «anulación retroactiva».

1. El aislamiento («Isolierung»)

Consiste en la creación de un vacío activo en torno a algo (pensamiento, comportamiento o sentimiento), de modo que sus conexiones con el resto de la existencia del sujeto queden rotas. El aislamiento rompe la conexión para evitar la angustia.

Trasladando este concepto a la narrativa de Chacel, creemos que el aislamiento está en la base de la *técnica de silencios* tan característica de la autora, sobre todo en su primera época (recuérdese, por ejemplo, *Memorias de Leticia Valle*, centrada precisamente en ellos). Y está también en la base de la *impresión fragmentaria* que la obra de Rosa Chacel produce, por la cual el *relato* (y no la novela) es su forma de expresión más adecuada. Es característica de nuestra autora la no fluidez narrativa —la crítica habla de «laboriosas novelas» por la sensación de esfuerzo, extremada concentración mental y dificultad de elaboración—; Rafael Conte llega incluso a hablar de «lenta, atormentada y feroz escritura». En los relatos la fragmentariedad se percibe menos, pero en las novelas la acción aparece infinitamente recortada, pausada, interrumpida por incesantes reflexiones. Como si los conatos de acción fueran sólo pretexto para hilvanar una sarta de urgentes reflexiones personales. Por eso, a menudo la acción se pierde entre los muchos meandros reflexivos; personajes se esfuman sin posterior función en la obra; acciones episódicas quedan colgadas, sin inserción natural ni imprescindible en la acción principal: el aislamiento, la fragmentación.

El «aislamiento del afecto» o encapsulamiento de la afectividad es, por otra parte, un rasgo habitual en el obsesivo. La persona obsesiva suele ofrecer una apariencia fría, distante, rígida; pero su interior es un hervidero. El obsesivo se siente invadido por la ambivalencia (es decir, por el amor y el odio simultáneos hacia el mismo objeto) y por la agresividad. Teme dañar a los que ama, siente miedo de su afectividad y por eso la reprime con todas sus fuerzas. Pero la «libido» *desplazada* del objeto hacia el cual iba primariamente dirigida, *se transforma*. En el caso de Rosa Chacel narradora, pienso que se

transforma en reflexiones inagotables en torno a sus «objetos», es decir, a sus elementos narrativos (personajes o situaciones).

La «intelectualidad» de Rosa Chacel narradora, su necesidad de enfatizar lo conceptual para aislar el efecto, lleva a la autora hacia el ensayo (*La confesión,* 1971; *Saturnal,* 1971; *Los títulos,* 1981); o bien, en su narrativa, la lleva a esas lagunas de rumia que aíslan las partes de la acción. Aparece así la «intelectualidad» como una «contracarga» o «catexia contraria» («Gegenbeset-zung») una obstaculización permanente de la pulsión.

El aislamiento, pues, está en la base de la sintaxis narrativa anómala de Rosa Chacel, y de rasgos semánticos especiales de su obra: la «intelectualidad» y la «dificultad en la presentación de afectos».

2. La anulación retroactiva («Ungeschehenmachen»)

Es la segunda gran defensa del obsesivo. Consiste en el esfuerzo por borrar actos realizados, palabras o pensamientos tenidos, mediante otros actos, palabras o pensamientos que tienen una significación opuesta. Es una compulsión de tipo «mágico», muy típica de los rituales obsesivos. La anulación retroactiva se puede presentar bajo muy diversas modalidades: un comportamiento es anulado por el opuesto; o bien un acto, el mismo, es repetido pero con significaciones —conscientes o inconscientes— opuestas.

En Rosa Chacel novelista este segundo caso es el habitual. Decíamos que una de sus características es la enorme vinculación entre narrativa y autobiografía. En palabras del I. Soldevila, «la ligazón entre ambas resulta tan natural que se olvida fácilmente que una es autobiografía y la otra novela (...) incluso en sus ensayos filosóficos (*Saturnal*) se manifiesta la misma personalidad protagonista de relatos y memorias». Efectivamente, porque en Rosa Chacel *la escritura tiene la misión de anular la experiencia.* Por eso su labor es una continua tela de Penélope tejida sobre el cañamazo vivencial de la escritura. Y por eso el movimiento narrativo es tan especial de atrás adelante: Desde el presente vivencial (*Estación ida y vuelta*) se retrotrae al pasado: a la infancia (*Memorias de Leticia Valle*) y a la juventud (*Barrio de Maravillas*). Y, llegada al origen, la autobiografía debe volver a anular a la narrativa (*Desde el amanecer,* las memorias de sus diez primeros

años; *Alcancía, ida y vuelta,* el diario de 1940 a 1981). Por otra parte, la novela también anula a la novela (*Teresa* borra *Estación, ida y vuelta*; *La sinrazón* borra a ambas; el último relato de *Icada, Nevada, Diada,* «En la carretera», reproduce y anula la efervescencia amorosa de esas tres novelas, etc.). El tejido narrativo es sometido así a un continuo proceso de destrucción mediante la reelaboración. El sintagma «ida y vuelta» de su primer libro se repite en el último. Como si la autora fuera cerrando círculos, reescribiendo, borrando con la nueva escritura. Esta locución, «ida y vuelta», es perfecta para el movimiento de la anulación retroactiva.

Ahora bien, el psicoanálisis nos enseña que, en la anulación retroactiva, las motivaciones personales juegan casi siempre en dos tiempos, siguiendo la doble pulsión de la ambivalencia: amor y odio. A menudo es el segundo tiempo el que mejor pone de manifiesto la victoria de la pulsión.

Pues bien, considerando el conjunto narrativo de Rosa Chacel, observamos que su anulación retroactiva continua, su reescritura encarnizada, no la conduce estrictamente al mismo punto de partida, sino más allá:

A) Cada vez se manifiesta más el polo agresivo, dentro de la ambivalencia «amor/odio».
B) Cada vez se acentúa más el autobiografismo.
C) El aislamiento va desechando la forma de silencio, misterio o secreto, para revestirse de la forma contraria: el abigarramiento narrativo, la prolijidad.

Veamos cada uno de estos puntos.

A) *Triunfo de la pulsión agresiva*

Decíamos que en la anulación retroactiva las motivaciones personales juegan en dos tiempos: el de ida y el de vuelta. Para ver mejor este fenómeno, vamos a ceñirnos a un solo ejemplo: *la ambivalencia de Rosa Chacel hacia su padre.* Cualquier lector atento percibe en las primeras novelas una gran ausencia: el padre. Está totalmente ausente de *Estación ida y vuelta;* aparece sólo fugazmente en *Teresa;* en

Barrio de Maravillas, la protagonista, Isabel, no tiene padre porque es hija ilegítima y su gran amiga Elena tiene un padre bonachón, vago e insignificante. En *Memorias de Leticia Valle* el padre de Leticia es egoísta, inútil, pendenciero, y no ama en absoluto a la niña. Además el libro sugiere que no es el verdadero padre, que el verdadero padre murió a manos del padre «oficial». Junto a este personaje tan negativo se alza la contrafigura del «buen padre», don Daniel, el profesor. La niña lo ama, pero, curiosamente, por su «perversidad» —la novelita quiere ser la historia de una perversidad infantil—, terminará destruyéndolo previa seducción.

En todo este conjunto de novelas es la mujer, la madre, la que trabaja, la que construye, la que más vida tiene, la que más interés novelístico ofrece. La agresividad hacia el padre está enmascarada, está negada reiteradamente, bien por la muerte o no presencia de Leticia, por la sospecha de que el mal padre no es el verdadero padre.

Pero llega el momento reactivo de la vuelta, el segundo tiempo de la ambivalencia: la autobiografía *Desde el amanecer* nos presenta el verdadero rostro del padre. Es un hombre incapaz de mantener con dignidad a su familia, no por incapacidad sino por aversión al trabajo y a la disciplina; es un hombre de carácter insoportable, que descarga con frecuencia su agresividd contra su mujer y familia. Pero, por otra parte, es él quien enseña a Rosa a *mirar*, dándole así la base de su escritura; él ama sinceramente a su hija; y, lo que es más dramático para la niña, ella se da cuenta de que *se parece a él*, y no a su admirada madre. De ahí que Rosa conforme su proyecto interior sobre el modelo paterno, pero *contra él*: será escritora porque su padre estaba dotado para la literatura y, sin embargo, no llegó a escribir; y escribirá sin humor ni parodias porque su padre se perdió en el laberinto de la parodia y en el horror al ridículo.

Otro tanto puede decirse del restante mundo narrativo de Rosa Chacel. De su último diario (*Alcancía, ida y vuelta*) ha dicho la misma autora que es «tal vez un desahogo de misantropía (...). Parece que maltrato ferozmente a mucha gente, incluso a personas que quiero». Y también: «Con mi nuevo libro asesino a mis amigos y me suicido». Todo un programa de agresividad.

El segundo tiempo del movimiento de anulación pone al descubierto, pues, mejor que el primero, la naturaleza de la pulsión.

Semióticamente diríamos que la semántica narrativa se desplaza desde la ambigüedad más cerrada hasta la agresividad más patente.

B) *Acentuación del autobiografismo*

Está conectada con lo anterior. El primer tiempo era de retención (de la pulsión agresiva, como veíamos); de enmascaramiento, de fabulación. La narradora trabaja sobre material vivencial candente, pero lo oculta bajo *personae* y acciones que inventa. Es el momento de la ida. El de la vuelta será el desenmascaramiento, la aclaración autobiográfica: *Desde el amanecer*, que clarifica *Memorias de leticia Valle* y *Barrio de maravillas; Alcancía ida y vuelta*, que clarifica *Estación ida y vuelta*, *Teresa* y *La sinrazón.* La autobiografía cierra el círculo, pone punto final a la tensión.

Por otra parte, el autobiografismo se va acentuando como género: *Estación ida y vuelta* y *Teresa* son vagamente autobiográficas; *Memorias de Leticia Valle*, *Barrio de maravillas* y *La sinrazón* lo son más pronunciadamente: son ya «memorias noveladas»; *Desde el amanecer*, mucho más: es ya «confesión» (en el sentido que la autora da a esta palabra, en *La confesión*, 1971); y su última obra confidencial, *Alcancía, ida y vuelta*, es ya más que memorias y confesiones: es un *diario.*

C) *Mitigación del misterio*

Está igualmente relacionada con los factores anteriores, pero la anulación retroactiva opera una forma distinta de aislamiento. El misterio y la nebulosidad de *Estación ida y vuelta*; la técnica de silencios de *Memorias de Leticia Valle*; el escamoteo de datos que llega hasta *Alcancía, ida y vuelta*, escamoteo que hace decir a su autora: «estas memorias no son tan intimistas como pudieran parecer»; este aislamiento por omisión de claves, aparece progresivamente mitigado y sustituido por otra forma menos detectable de aislamiento: la acumulación narrativa, la prolijidad. La *sintaxis narrativa*, que en las primeras producciones de Chacel aparecía como elíptica y fragmentaria (sin perspectiva por omisión de datos), se va transformando en abigarrada (sin perspectiva también, pero por exceso de datos). El

movimiento de «vuelta» de la anulación aparece como contrario, por la compulsión de la narradora a *contar muchas cosas*, aparentemente a «contar todo»: en *La sinrazón*, en *Ofrenda para una virgen loca*, y en las autobiografías. La transición del misterio a la prolijidad no es brusca sino progresiva: la prolijidad está ya en germen en las primeras obras, y el misterio llega subrepticio hasta las últimas; lo que cambia es la *dosificación* de estos factores antitéticos y la *diferente apariencia narrativa*.

FINAL: UNA ESTÉTICA DE LA TRIVIALIDAD

El estilo lleno de vacíos, con el cual Rosa Chacel debutó en la literatura, se ha ido metamorfoseando en el estilo como abigarramiento de nimiedades, que parece caracterizar su producción última. Pero no nos dejemos engañar: son formas antitéticas de aislamiento para una misma misión: *aplacar la angustia evitando el enfrentamiento directo con la afectividad.* Dicho con frase hecha, andarse por las ramas para *evitar el cortocircuito del contacto.*

Llegamos así al reproche mayor que se le hace a la narrativa de Rosa Chacel: que aburre, que está llena de trivialidades. A esta tremenda y desvalorizadora visión parece adscribirse la propia autora. En entrevista reciente ha dicho:

> Llegué a la conclusión de que no tengo cultura suficiente para hacer o realizar situaciones que no sean mediocres. Lo que me falta es experiencia vital; mi vida ha sido siempre de una mediocridad inenarrable. Y tengo que reconocer que, en gran parte, por mi culpa.

Permítame, doña Rosa, discrepar, primero, porque la cultura tiene poco que ver con la calidad de la narrativa: ayuda pero no basta por sí misma. La narrativa es algo visceral, no de erudición. A usted no le ha faltado cultura, tampoco le ha faltado «experiencia vital». No todo el mundo tiene, de niño, una familia que le adora, ni una madre perfecta, ni un padre contradictorio; no todo el mundo tiene luego, de adulto, un marido famoso o un hijo al que ama tiernamente; no todo el mundo puede conocer diversos países y continentes

viviendo en ellos; ni haber visto los horrores de una guerra; ni haber tenido amigos tan importantes. De menos dispuso Galdós.

Lo que sucede, creemos, es que usted renuncia a la «contemplación épica» (Staiger), a salir de sí para contar tranquilamente el mundo que le rodea, con su propia suerte desligada de la de usted. *Renuncia a la alteridad para ceñir su narrativa al ámbito del yo.* Y, dentro de ese ámbito del yo, la *mayor parte del material vivencial usted lo bloquea,* no lo deja convertirse en material narrativo. Y encima, por si esas dos autolimitaciones no fueran suficientes, *el poco material que deja pasar, lo «desdramatiza»,* lo presenta como irrelevante. ¿Por qué?.

A nuestro modo de ver, por su angustia. La angustia del introvertido le impide salir hacia el mundo exterior, contemplarlo, conmoverse con él. Está prisionero de sí mismo, contemplándose siempre, recordándose siempre, sintiendo amplificarse dentro de su memoria las heridas de la vida o simplemente sus rasguños. *Desde el amanecer* o *Alcancía* son la memoria de esos rasguños. En cuanto a las heridas, Rosa Chacel no las escribe: las niega con su silencio. Las anula fantasmáticamente. Tal vez le resulte intolerable exponerlas. Nos consta que ha vivido muy dramáticas situaciones familiares: como hija primero, y como esposa y madre después; pero nada de eso se trasluce en su narrativa.

Limitada al ámbito de su yo, y dentro de él autolimitándose a narrar los rasguños (y a narrarlos desdramatizadamente), para evitar la escesiva angustia que le acarrearía el narrar las heridas, la escritura de Rosa Chacel resulta así, inevitablemente, una larga memoria de la trivialidad.

Para finalizar, deseo decir que no quisiera que se interpretara esta «estética de la trivialidad», esta *semántica vacía,* de manera negativa. La originalidad de Rosa Chacel está en ella, precisamente. Nadie como Rosa Chacel ha sabido detenerse en los gestos, en las intenciones, en los móviles de los móviles, en los silencios. La apretada escritura de Rosa Chacel pide ser descifrada despacio, muy despacio, deteniéndose el lector en cada párrafo. Dejémonos absorber. Que el proceso semiótico nos identifique con la narradora. Nadie como ella crea ese clima de expectación, de tenso suspense que nos clava en la página. Con Rosa Chacel atravesamos un campo sembrado de minas que pueden estallar en cualquier momento y fragmentarnos. Tenemos que caminar con precaución, despacio, tal vez no exploten.

MIGUEL DELIBES

Nació en Valladolid en 1920, participó como voluntario en la guerra civil española, tras la cual estudia Derecho y Comercio así como Periodismo. En 1945 entra en la redacción del periódico vallisoletano *El Norte de Castilla* del que será director y convertirá en una escuela de notables profesionales de la comunicación. En 1946 gana la cátedra de Derecho Mercantil de la Escuela de Comercio de su ciudad. Colaborador de diversas publicaciones, alcanza pronto una merecida notoriedad como escritor y es miembro de la Real Academia Española desde 1973. En 1993 se le otorgó el Premio Cervantes.

Obtiene el Premio Nadal con su primera novela *La sombra del ciprés es alargada* a la que le siguen *Aún es de día* (1949), *El Camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Diario de un cazador* (1955), que obtiene el Premio Nacional de Literatura, *Diario de un emigrante* (1958), *La hoja roja* (1959) y *Las ratas* (1962), que obtiene el Premio de la Crítica.

La novela *Cinco horas con Mario* (1966) que es reputada por muchos como su obra más importante, supone una ruptura con el realismo tradicional con que construye todos los relatos anteriores. El monólogo interior de la protagonista difiere en verdad estructuralmente de los modos formales precedentes, aunque coincide en los supuestos de visión del mundo subyacentes en toda su obra: hondura moral, crítica nunca exenta de ternura, respeto por la condición humana, ingredientes todos de un talante que podríamos calificar como de *humanismo cristiano*. Como es lógico, el contraste del ideal moral y la realidad descrita (las más de las veces circunscrita a un

espacio y un tiempo bien concretos) suponen una denuncia social más o menos explícitamente expresada.

Tras *Parábola del náufrago* (1969), también de corte experimentalista, vuelve al modelo del relato clásico en una serie afortunadamente abierta: *El príncipe destronado* (1973), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *El disputado voto del señor Cayo* (1978), *Los santos inocentes* (1981), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), *377A, madera de héroe* (1987), *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) entre otras.

No hemos mencionado aquí los libros de cuentos, de caza, de viajes, de paisajes castellanos, obra toda que participa de la caracterización que hemos atribuido a la novela, así como de su perfección en el dominio del lenguaje que a veces adquiere la altura del dialectólogo o el filólogo cuando se trata de recrear personajes rurales o de ilustrar el vocabulario específico de la jerga del cazador.

Añádase a todo esto la calidad de las colaboraciones periodísticas que viene ofreciendo sin interrupción desde el principio, más arriba mencionado, de su carrera.

A pesar de los diversos modos (realista, social, experimental) que ha atravesado Delibes en su viaje de más de cuarenta años como escritor, como dice el profesor Soldevila Durante, «rara vez se da en nuestra literatura contemporánea un caso de homogeneidad tal entre las distintas piezas de una obra completa (...) y a la vez de cohesión entre esa obra y el hombre que está en sus orígenes. Cohesión que nos autoriza a repetir, tras Montaigne y Unamuno, que al abrir las obras de Delibes, sean novelas o libros de viajes, libros de caza, cuentos o diarios, oímos a un hombre».

EXPERIMENTOS LINGÜÍSTICOS

Alberto Gil

Uno de los valores más destacados en los estudios sobre el estilo de Miguel Delibes es su capacidad de crear, con el instrumento de la palabra, personajes vivos, verídicos. Con razón afirma Pauk que nuestro autor ha conseguido un «control total del medio expresivo, hasta el punto de que el lenguaje mismo no sólo sirve para comunicar, sino que es parte de aquella realidad que el escritor desea comunicar al lector».

Esta búsqueda de realismo por medio de un lenguaje verídico es una cuestión semiótica por excelencia, pues al intentar el autor reproducir literariamente su noción de lenguaje real, ha de tener en cuenta aquellos parámetros situacionales y extraverbales que determinan o condicionan los actos del habla. El autor reelabora un lenguaje que considera real experimentando más o menos conscientemente con la compleja red de relaciones evocativas del signo lingüístico, para conseguir veracidad en la pluridimensionalidad del texto.

Antes de pasar a lo que podemos denominar experimentos lingüísticos de Miguel Delibes, y para valorar mejor la sensibilidad lingüística de nuestro autor, es preciso, sin embargo, detenernos antes, aunque muy brevemente, en las características del lenguaje en su realización extraliteraria y en las propiedades del texto mismo como transmisor de ese lenguaje realista.

Hacia una visión integral del lenguaje

Hörmann ha formulado gráficamente el problema que nos ocupa del modo siguiente: «Sólo puede entenderse la lengua, si se en-

tiende más que el mero lenguaje». Digámoslo de otro modo: Hay que partir de la base de que un estudio del lenguaje desligado de su realidad circundante o de la individualidad del hablante no lleva sino a la teoría, a la abstracción.

Ya Ortega llamó la atención sobre la «potencialidad enunciativa» de aquellos ingredientes de una circunstancia que no son lenguaje propiamente dicho, y Bühler precisó que la situación y el contexto son las dos fuentes de que se nutre la exacta interpretación de las expresiones lingüísticas. Sin embargo, estos parámetros aquí apuntados se han venido interpretando como determinantes de los actos del habla en su realización exterior, olvidando frecuentemente que el hablante es el hombre, con toda su riqueza de posibilidades expresivas, que no sólo se actualizan «hacia fuera», por medio de la palabra hablada o escrita, sino que tienen también una forma peculiar de expresión en ese complejo mundo de la interioridad del sujeto. Es decir, si queremos conseguir una visión integral del lenguaje en sus múltiples manifestaciones, hemos de tener en cuenta además los factores determinantes de su realización interior.

Así pues, podemos enumerar esquemáticamente los parámetros principales que determinan la actividad lingüística de la siguiente manera:

La situación exterior

La estrecha relación entre una expresión lingüística oral o escrita y la situación en que tiene lugar es un hecho conocido. Entre una conversación coloquial en un ambiente familiar y la exposición de un tema abstracto ante un público desconocido median multitud de situaciones que influyen en la espontaneidad y articulación misma del discurso.

Como subparámetros de la situación exterior podemos aducir el contexto y el tiempo: lo que ya se ha dicho o ha quedado claro, así como lo que se dirá después, influye necesariamente en una realización lingüística determinada.

La situación interior

La componen una serie de subparámetros, como el así llamado «horizonte», es decir, aquella información ya presente en el hablante y que no necesita vocalizar, el mayor o menor grado de concentración, los diferentes estados de ánimo, etc., hasta aquellas enfermedades o estados psíquicos especiales que estudia la patolingüística.

La individualidad del hablante

Para la caracterización del hablante han de tenerse en cuenta no sólo sus rasgos individuales, sino también las características generales del grupo sociolingüístico a que pertenece.

La idiosincrasia del sujeto es relevante no sólo para su propio registro lingüístico, sino también respecto a su comportamiento kinésico o, en general, extraverbal.

La conjunción de estos tres parámetros —raras veces uno de ellos aislado— repercute en el acto de habla concreto de formas muy variadas y de casi imposible sistematización. Enumeremos, sin embargo, algunas de ellas, que el autor ha de tener en cuenta en su esfuerzo por crear un personaje verídico:

a) Fenómenos prosódicos y, en general, suprasegmentales, como entonación y acento de intensidad.

b) Fenómenos kinésicos, especialmente de mímica y gesticulación.

c) Mayor o menor integridad del enunciado, donde se incluyen las reducciones o incorrecciones sintácticas.

d) Silencios, pausas, frustración del lenguaje, balbuceos, etc.

e) Empleo fático del lenguaje.

f) Registro lingüístico: elección de las distintas formas sintácticas, de vocabulario, de concatenaciones, etc.

Es decir, una visión pluridimensional e integral del lenguaje, tal y como actúa en la realidad, incluye factores verbales y extraverba-

les dirigidos y hasta determinados por parámetros situacionales y de la individualidad del hablante.

La imitación del lenguaje real en la obra literaria

Veamos ahora las características que acusa el texto literario como mediador entre la realidad lingüística que se forja el escritor y la que evoca al lector.

Para ello, es importante destacar dos procesos creativos que tienen lugar en el intento de reproducción del lenguaje real:

1.º La creación de situación en el texto literario.
2.º La lectura misma como creación.

1.º Ya hemos visto que las realizaciones del lenguaje espontáneo se hallan en estrecha relación con los parámetros situacionales. Frente a esto, Coseriu subraya el hecho de que, al carecer la lengua escrita —al menos parcialmente— de estos entornos, el escritor mismo ha de crearlos mediante el contexto verbal, lo que le plantea un «serio problema técnico». Este problema de que habla Coseriu, que se presenta a *fortiori* en la obra literaria, es indudablemente el siguiente: el autor que desea escribir un lenguaje realista ha de crear artificialmente unos parámetros situacionales y de individualidad del personaje que condicionen a su vez el acto de habla determinado. Pero este «producto lingüístico» así elaborado ha de poseer las propiedades de universalidad y autenticidad. Universalidad por un lado, ya que, para ser comprendido por el lector anónimo, tiene que ser despojado de aquellos elementos que hacen del acto de habla un caso aislado e irrepetible. Autenticidad por otro lado, ya que, sin ser una fotografía o grabación de un acto de habla en situación, ha de estar muy cerca de la realidad hablada, de modo que el lenguaje espontáneo no resulte en este producto lingüístico un cuerpo extraño. De ahí la conocida tesis de Coseriu de que la lengua poética es «realización de todas las posibilidades del lenguaje como tal».

2.º El proceso creativo de la lectura — la «lectura como construcción» con palabras de Todorov— se basa en el hecho de que, en

definitiva, es el lector quien reelabora aquella realidad representada en la mente del escritor.

El autor consciente de este hecho experimentará con el lenguaje activando el sistema psicofísico del lector y evocándole así su propia idea de realidad. Esta característica, muy acusada en la novela de posguerra, ha sido calificada atinadamente por Delibes de «virtud estética de la sugerencia».

Pero este esfuerzo del autor por fomentar la actividad del lector ha de evitar cuidadosamente el hermetismo, lo que Alarcos sanciona como pretensión de que se interprete y rehaga la novela «a base de conjeturas y proyectos». La sugerencia, que cuenta con la competencia lingüística del lector, ha de tener la suficiente concentración expresiva para que éste pueda suplir con facilidad y unívocamente aquello que el escritor quizá sólo ha insinuado.

Tratemos ahora de ver medios concretos de que dispone el escritor para resolver el problema técnico anteriormente mencionado. Ya hizo notar Vachek que la escritura no puede considerarse como inferior al lenguaje hablado respecto a las posibilidades expresivas, sino que dispone simplemente de otros medios, de los que incluso carece en parte la realización lingüística no escrita. Aquí voy a a referirme a tres de ellos, que Delibes sabe conjugar con gran maestría: indicaciones paralingüístico-kinésicas, la grafía y el lenguaje sintético.

Huelga decir que, si bien tratamos estos medios en la exposición por separado, es precisamente la conjunción de los tres la que evoca en el lector el lenguaje que el escritor considera real, aun cuando uno de ellos suela predominar según el contexto o la situación reelaborada.

Voy a intentar demostrar el funcionamiento de estos medios sirviéndome de algunas novelas de Miguel Delibes, con lo que pasamos ya definitivamente al análisis de experimentos lingüísticos de nuestro autor. En otro lugar he tratado de la reproducción literaria del coloquio, especialmente de la evocación de la entonación y del acento de intensidad. Aquí quiero referirme a otros experimentos más complejos que tienen en cuenta aquellas realizaciones de la palabra influenciadas por la situación interior.

Indicaciones paralingüístico-kinésicas

Un método clásico de crear la situación es el de las acotaciones o indicaciones del autor que preceden al diálogo en estilo directo. No voy a detenerme aquí en su explicación. Remito para ello a los excelentes trabajos de Poyatos. Sólo diré que en Delibes se observa, gracias a su fina intuición y capacidad de observación, un rico repertorio de estas informaciones creadoras de situación, que, como tales, son a su vez de gran valor literario.

Veamos algunos ejemplos en que el autor intenta compensar el déficit lingüístico de los personajes:

a) La mímica como medio expresivo para suplir el lenguaje. Quico observa a Santines, el chico de la tienda, cuando se pilla los dedos entre el cajón del pedido y una baldosa:

> Le miraba atentamente, poniendo el mismo gesto de dolor que veía en la cara del otro y cuando Santines se frotó los dedos lesionados contra el pantalón gris, él lo hizo también contra las blandas estrías de su pantalón de pana, aunque en forma apenas perceptible (*El príncipe destronado* [1], pág. 35).

b) Gesticulación como presunta ayuda a la deficiencia del lenguaje:

> El Moñigo luchaba con su deficiencia de expresión. Accionó repetidamente con las manos, y, al fin, dijo:...(*El camino* [2], pág. 321).

c) Evocación de silencios y pausas concomitantes con la dificultad de expresión:

> (Germán) entornó los ojos para hablar. Le costaba grandes esfuerzos expresarse. Su padre, el zapatero, aseguraba que se le escapaban las ideas por las calvas (*Ibid.*, pág. 392).

La explicación del autor tras la descripción «entornó los ojos» ocupa el breve espacio de tiempo que necesita el personaje para vencer los obstáculos que le impiden expresarse.

[1] Barcelona, Destino, 1982, 23ª ed.

[2] M. Delibes, *Obra Completa* (Tomo I), Barcelona, Destino, 1964.

La grafía

El germanista alemán Hess-Lúttich postula, apoyándose en Spillner y Plett, una grafoestilística como parte integrante del objeto de la semiótica, pues en la grafía tiene lugar «la representación icónica de las funciones semánticas».

Cinco horas con Mario y *Parábola del náufrago* son dos novelas de Delibes que ponen de manifiesto la variedad de posibilidades semióticas que ofrecen las distintas formas tipográficas, así como el hábil empleo de los signos de puntuación.

Veamos dos ejemplos que evocan en el lector estados de ánimo extremos con su correspondiente manifestación lingüística:

a) En el prólogo de *Cinco horas con Mario*, el lector es introducido en el subconsciente del personaje. Después de marcharse las visitas, Carmen intenta relajarse. Sin embargo, las impresiones del día comienzan a renacer en su mente. El autor consigue evocar en el lector la confusión reinante en el interior del personaje al mezclar en un pequeño espacio textual su propia narración de los acontecimientos, fragmentos de frases de visitantes y palabras de Carmen misma. Tipográficamente emplea Delibes respectivamente letra normal, comillas y letra itálica. Lo fragmentario de estas palabras, así como las respectivas pausas, quedan marcadas por puntos suspensivos. Todo este complejo de lenguaje interior es entrecortado una y otra vez por breves diálogos, tipográficamente a su vez destacados, entre Carmen y su amiga Valen, quien la incita a relajarse. Con ello es llevado el lector repetidamente del mundo interior de la protagonista a la presunta realidad y viceversa. Delibes consigue crear al final de estas páginas un ambiente de pesadilla evocando un crescendo de rapidez y desorden en los recuerdos, al concentrar en dieciocho líneas diecisiete cambios seguidos de frases fragmentarias ya aparecidas en páginas anteriores, como podemos ver a continuación:

> «Se mueren los buenos y quedamos los malos». «Bueno, ¿para quién?» «No es un muerto; es un ahogado». *Con los ojos rojos, como de haber llorado, que me emocionó, a ver, dime tú si no es de agradecer una cosa así.* «A don Porfirio, el Amo, le disfrazaron de franciscano, ya ve», *instintivamente notan que se ahogan y se vuelven...* «Lo dicho». «Menchu, mona, qué gusto me da verte tan entera». «Te prometo que no impone nada», *ni luto por*

> su padre ¿quieres más? «Salud para encomendar su alma...» *Los libros en definitiva no sirven más que para almacenar polvo...* «Está muy cargada la atmósfera aquí». «¿Le importa...?» *que los médicos por regla general ni sienten ni padecen, como suele decirse...* «Lo dicho...» «*que yo me figuro como los peces cuando los sacan agua...*»
>
> Carmen se incorpora de golpe, tan violentamente que Valentina se asusta. (*Cinco horas con Mario,* [3] pág. 32).

Además es interesante el hecho de que, aunque cada fragmento acusa aquí el registro característico del hablante respectivo, la lengua pierde su relación directa con un contenido determinado, deja de ser lenguaje como tal, convirtiéndose así el texto en signo de una actividad psíquica alterada.

b) *Parábola del náufrago* presenta —como dijimos— un compendio de variedades tipográficas de gran valor semiótico. Aquí voy a referirme sólo al uso de la grafía como medio de expresar el problema metalingüístico del fracaso del lenguaje.

Delibes, al referirse al personaje Genaro, degradado a perro, sustituye los signos de puntuación por la correspondiente palabra que los designa (punto, coma, punto y coma, abrir o cerrar paréntesis). Veamos un ejemplo:

> Sobre las doce del mediodía coma al salir de la escuela coma los dos melizos de Genaro coma Pedro y Juan Pedro coma llegaban galopando por la acera (...) coma doblaban como centellas abrir paréntesis aferrándose con la mano derecha a los barrotes cerrar paréntesis la puerta de hierro y (...) (*Parábola del náufrago,* [4] pág. 62).

Aquí entra el autor mismo en la problemática científica del lenguaje, en la metalingüística. En estos pasajes, la palabra es signo de un símbolo gramatical, o, dicho de otro modo, este símbolo adquiere el valor de palabra, de lenguaje. Se produce un distanciamiento, como si se dictara el texto evocando semióticamente la desnaturalización de un lenguaje que va perdiendo su automatismo. Este lenguaje empieza a exigir un esfuerzo mental y se desliga de la realidad del hablante, se convierte en signo de una perturbación mental.

[3] Barcelona, Destino, 1979, 17.ª ed.

[4] Barcelona, Destino, 1978, 4.ª ed.

El efecto causado en el lector es similar: la lectura se hace difícil. Pierde el contacto con el mundo sugerido por el texto, estableciéndose así una afinidad entre el lector y el protagonista, que por su parte también ha perdido el contacto con la realidad.

Otro experimento es el llevado a cabo por medio de paréntesis explicativos en contextos que no necesitan aclaración alguna:

> Jacinto no es ni tonto ni listo pero sí lo suficientemente (listo) como para aspirar a defender su restringida inteligencia. Para ello (defenderla) sabe que debe recurrir a la selección personal y no delegarla (Ibid., pág. 108).

Aquí se evoca la deshumanización del lenguaje, al tratar de hacerlo comprensible cuando y donde no es necesario.

El lenguaje sintético

La sensibilidad del autor para el lenguaje se pone especialmente de relieve cuando da preferencia a la lengua misma sobre los otros medios de la escritura (acotaciones, grafía). El autor experimenta entonces con el lenguaje propiamente dicho para descubrir aquellas posibilidades puramente lingüísticas que, como tales, sustituyen a los procedimientos extraverbales o los evocan automáticamente.

Este «producto lingüístico» así elaborado lo he denominado ya en otro lugar «lenguaje sintético», pues abarca parámetros situacionales, extraverbales y puramente lingüísticos. Con este procedimiento, el personaje adquiere más veracidad, «se hace vivo», al evocar su propio lenguaje un mayor realismo.

Dado que el lenguaje interior —caso que aquí nos ocupa— es mucho más difícil de captar objetivamente que el coloquio, el superar la propia subjetividad o el hallar una fórmula común a la gran variedad de realizaciones individuales de esta manifestación lingüística, constituirán el obstáculo principal a vencer por el escritor. En este sentido, Wackernagel-Jolles llama la atención sobre la artificialidad de la prosa literaria que intenta reconstruir una actividad mental. Delibes resuelve el problema creando una situación intermedia: el soliloquio (Carmen en *Cinco horas con Mario*) y el monólogo en segunda persona (Jacinto mirándose al espejo en *Parábola del náufrago*). La realización lingüística de ambos personajes es prácticamente la

del coloquio, pero con algunas características especiales influenciadas por la situación interior. Veamos algunos ejemplos a distintos niveles:

a) En el plano macroestructural, el autor evoca la espontaneidad y falta de planificación del discurso interior efectuando continuos cambios de tema e interrupciones, motivadas por constantes desviaciones a temas secundarios.

Por ejemplo, en un capítulo escogido al azar (XXV) de soliloquio de Carmen, la protagonista cambia en nueve páginas diez veces de tema, volviendo luego a algunos de ellos tras los diversos incisos.

En los monólogos de Jacinto, el autor intercala a menudo entre paréntesis frases y expresiones de contextos anteriores que le vienen de modo espontáneo a la mente y que son motivados por alguna palabra del discurso. Con ello se evocan asociaciones surrealistas y el desorden típico que reina en tales monólogos interiores.

b) En el nivel microestructural, este lenguaje presenta muchos elementos del habla espontánea —que no analizaré aquí— mezclados con otros que pueden atribuirse también a las peculiaridades del lenguaje no dirigido a un interlocutor.

Destaquemos como ejemplos algunas asimilaciones y contaminaciones tomadas del soliloquio de Carmen:

— «Una peseta de *aquellos entonces*» (pág. 256) [5], por de aquel entonces.

— «*Una poquita de objetividad*» (Ibid., pág. 258), en lugar de un poquito de objetividad.

— «*Que qué lo mismo dará*, como yo digo» (Ibid., pág. 259) resultante de las expresiones «qué más dará» y «lo mismo da». El añadido «como yo digo» evoca que el hablante siente la deformación lingüística, pero, como ocurre frecuentemente en el lenguaje espontáneo, no la corrige, sino que la atribuye a su propio registro.

[5] *Cinco horas con Mario*, op. cit.

JOSÉ DONOSO

Nació en Santiago de Chile en 1925. Abandona en 1942 sus estudios para hacer una experiencia de trabajo al margen de su tipo de vida, propia del chico de clase burguesa. En 1947 comienza sus estudios de Letras en la Universidad de Chile. Luego residirá también en Estados Unidos y en España.

Tras la publicación de *Veraneos y otros cuentos* (1955), su primera novela *Coronación* (1957) obtuvo una gran resonancia. El mundo de alucinaciones y desequilibrio mental que constituye el clima de la obra viene a ser una parábola de la condición absurda del cosmos tal como lo ve Donoso: en una vida sin sentido y sin más salida que la muerte, la locura parece ser lo único congruente con la consistencia *real* del mundo.

El mismo núcleo temático está presente, de diferentes modos, en *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1967) o su obra más célebre, *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

En esta novela, como dice Bellini, «Implicado en este clima de amargura y de locura, de miseria y de abandono, sacudido por lo grotesco y lo deforme, aguijoneado por lo híbrido y lo abyecto, el lector se siente arrastrado sin piedad por sentimientos opuestos en los que se mezclan el repudio y la atracción, debida a la originalidad y la eficacia de la creación, la pluralidad de los puntos de vista que se complementan de una manera rápida y ágil y la multiplicidad de planos en que se estructura la novela».

La estancia en España, lejos de los problemas específicos de su patria, serena a Donoso, que en *Tres novelitas burguesas* (1973) intenta otro género en el que también se aborda el deterioro de la sociedad,

pero ya con una cierta ponderación, incluso con dosis de distanciamiento irónico.

Sigue luego adelantando en la misma línea en *Casa de campo* (1978) que ha sido calificada por algunos críticos como superior a *El obsceno pájaro de la noche*, y que funde los hallazgos formales de un cierto experimentalismo con la condición universal y alegórica (pero no tremendista) de la *realidad* de las cosas tal como aparecen al pesimismo existencial de nuestro autor.

El jardín de al lado (1981) narra como trasunto de su propia biografía las dificultades de los hispanoamericanos para insertarse en la sociedad española. No se trata de un relato de inmigrantes pobres, los llamados *sudacas*: al contrario, la historia discurre en lugares lujosos y placenteros. *La desesperanza*(1986) trata del «caso» chileno, siempre tan presente como trasfondo.

A la obra narrativa hemos de añadir el trabajo *Historia personal del «boom»* (1972) que ilustra en forma autobiográfica la historia de uno de los capítulos más importantes de la literatura en español (el que ha sido calificado por algún estudioso como la «nueva novela hispánica»), segmento de periodización en que se integra el propio Donoso.

El carácter de género autobiográfico que otorga nuestro autor a esta exposición es precisamente la cuestión abordada en el análisis crítico que incluimos aquí.

LA ESTRATEGIA AUTOBIOGRÁFICA EN *HISTORIA PERSONAL DEL «BOOM»*

Jacques Joset

«La literatura confesional no es muy frecuente en España ni en América Latina. Ello es tanto más sorprendente cuanto que esta falta de memorias, diarios, testimonios que muestran la intimidad de un escritor o de un hombre público parece contradecir una propensión nacional: españoles y latinoamericanos (los primeros nos ganan) solemos compartir nuestros secretos, sin dificultad, con el primer venido». Esa observación de Mario Vargas Llosa todavía en espera de una explicación, que no puede ser sino sociohistórica, entraña un corolario: la falta de atención del discurso crítico sobre la autobiografía en lengua española... por lo menos hasta tiempos recientes. De hecho en los últimos años varias reuniones de investigadores y trabajos individuales han llenado, en parte, el hueco. Algunos constituyen un principio de metodología semiótica que nos permite aproximarnos a notables excepciones como la *Historia personal del «boom»* (1972) del novelista chileno José Donoso [1].

Esta obra no plantea poblemas en cuanto a la identificación genérica. El propio autor la inserta prudente y humildemente en la literatura autobiográfica:

> Y aunque muchas de estas páginas parezcan cosa de risa, me siento tan unido a la aventura de la internacionalización de la novela de los años sesenta, que al describir mi testimonio sobre ella me he encontrado escribiendo, a ratos, trozos de mi autobiografía (pág. 125).

[1] José Donoso, *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Anagrama, 1972. Cito por esta edición.

Además, y sobre todo, el texto donosiano se conforma rigurosamente con los criterios generalmente admitidos del «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune, original y revisado, y a caracterizaciones teóricas tales como la de José Romera Castillo de «literatura *referencial* del *yo* existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura».

Dentro de la literatura autobiográfica, la *Historia personal del «boom»*, integraría el subgénero «autobiografía personal», denominación homóloga a la de «diario profesional» acuñada por Guillermo de Torre y aprobada por José Romera Castillo. Más precisamente propongo reservar para esa clase de obras el concepto de *autobiografía literaria* entendida como discurso sobre sí que, si bien se conforma con las cláusulas del pacto autobiográfico, selecciona en el pasado del autor-narrador-protagonista las experiencias directamente relacionadas con su función de escritor en tanto productor de textos y/o testigo-participante en lo que comúnmente se llama la vida literaria del tiempo. En otras palabras, el autobiógrafo literario plantea y contesta las preguntas ¿por qué y cómo soy yo escritor?

El proyecto donosiano de autobiografía literaria aparece desde la misma cubierta de la *Historia personal del «boom»*:

1. Por el título que anuncia un relato descriptivo y explicativo (*Historia*) de un movimiento literario de todos conocido (»boom»), escrito desde la perspectiva y el subjetivismo de quien firma (*personal*).
2. Por el grafismo que coloca en el centro de la composición la fotografía del escritor, inmediatamante reconocible por los entendidos y por los que no, el nombre y apellido encima de la imagen identifican al retratado.

Título y retrato del autor son iconos claramente autorreferenciales. La cubierta de la edición original de la *Historia personal del «boom»* actúa de vanguardia en la estrategia autobiográfica de José Donoso.

Piezas capitales de la misma estrategia son los marcos textuales del discurso autobiográfico y de sus unidades principales, los capítulos. Dos frases de fuerte impregnación personal abren y cierran la *Historia* de Donoso: ya citamos la última con su última palabra definitoria del género practicado (*mi autobiografía*); le corresponde una frase de apertura cuya primera palabra es un verbo volitivo en primera persona que declara la intención de la escritura:

> Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*, se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo (pág. 11).

Los signos de enmarcamiento autobiográfico de los siete capítulos se distribuyen diversamente según la colocación de las unidades discursivas.

Los tres primeros capítulos y los dos últimos se inscriben dentro de un marco formal en primera persona [2]:

1. (a) Quiero comenzar estas notas [...] (pág. 11).
   (z) Dar mi testimonio personal de esas obras, decir cómo las sentí y cómo las sigo sintiendo [...], será más que nada el tema y propósito de estas notas (pág. 17).
2. (a) Comencé hablando de ciertas «obras que han merecido la atención internacional» (pág. 18).
   (z) Pero lo menos en lo que se refiere a mi experiencia, [...] (pág. 44).
3. (a) Mirando, como siempre, el fenómeno desde mi punto de vista personal, aparece Carlos Fuentes como el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta (pág. 45).
   (z) Comenzó entonces mi carteo con Carl Brandt, que más tarde sería uno de mis grandes amigos, y la perspectiva de aparecer en USA [...] pareció poner a mi alcance posibilidades correspondientes, en otro plano, a las que me había ofrecido la lectura de *La región más transparente* (pág. 61).
6. (a) Tengo que repetir que no soy un crítico profesional... (pág. 96).
   (z) De todas las revistas literarias de mi tiempo, [...] ninguna ha logrado transmitir el entusiasmo por la existencia de algo vivo en la literatura de nuestra época y de nuestro ambiente con la precisión y la amplitud de *Mundo nuevo*... (pág. 113).
7. (a) Para mí la anécdota del *boom* como tal comienza en aquella aparatosa fiesta en casa de Carlos Fuentes en 1965 [...] (pág. 114).
   (z) [...] me he encontrado escribiendo, a ratos, trozos de mi autobiografía (pág. 125).

En cambio, las frases en lugar estragético —primeras y últimas— de los capítulos centrales 4 y 5 están desprovistas de signos autorreferenciales fuertes. Se trata o bien de reflexiones generales

[2] A continuación, las cifras remiten a los capítulos y las letras (a) y (z) a sendas frases de apertura y cierre.

sobre la literatura y la novela hispanoamericana o contemporánea, o bien de argumentos de los adversarios del *boom*..

El cuadro de las marcas formales de primera persona en los lugares estratégicos de la *Historia personal del «boom»* da cuenta de simetrías firmes entre los capítulos extremos y centrales, con excepción del capítulo 3, sin correspondencia en cuanto a la implicación personal:

Lugar en el texto		Signo autorreferencial
1	(a)	+
	(z)	+
2	(a)	+
	(z)	+
3	(a)	+
	(z)	+
4	(a)	—
	(z)	—
5	(a)	—
	(z)	—
6	(a)	+
	(z)	+
7	(a)	+
	(z)	+

Se advierte la correspondencia positiva de los capítulos 1, 2 y 6, 7; la negativa de los 4, 5; la asimetría del 3.

Ahora nos queda por examinar a qué intencionalidad —si la hay— contesta la disposición de los signos que denotan o no la presencia del *yo*. La descripción del contenido de cada unidad discursiva quizás se relacionará con esa retórica textual.

Capítulos de signo autobiográfico positivo con función de enmarcamiento: 1, 2, y 6, 7

La intención de la escritura declarada en el capítulo 1 es netamente polémica: Donoso quiere contestar a los adversarios de una

corriente literaria en la que participó. El rechazo de cualquier teoría y la reivindicación de la perspectiva subjetiva colocan al *yo* en el primer plano del texto: Donoso es la medida de esta historia que nos cuenta desde dentro, en tanto locutor (*hablo, digo...*) quien ha vivido y, sobre todo, sentido (*las sentí, las sigo sintiendo*) el cambio en la narrativa hispanoamericana de los años sesenta.

En el capítulo 2 se reiteran el proyecto del libro y la relación con la experiencia personal, la cual esta vez se enmarca en la historia de un grupo literario en formación convocado por un *nosotros* — unos escritores latinoamericanos que comparten las ideas del *yo* en cuanto a la literatura del continente. Así se establece en el relato autobiográfico de Donoso una dialéctica entre el *yo* y el *nosotros*: la historia del *yo* ilustra la del grupo aunque sigue siendo crónica individual de sus libros, lecturas y encuentros. Sin embargo, su ejemplaridad tiende a confundir la aventura individual con la colectiva.

La invasión de los capítulos de apertura por los signos autorreferenciales ha de relacionarse con la declaración de intención y la voluntad del *yo* de situarse en el contexto histórico-literario.

Al otro extremo de la obra, se observa la coherencia y persistencia del doble proyecto. El penúltimo capítulo empieza con la expresión redundante del valor testimonial del texto y está casi enteramente dedicado al relato de un momento clave de la vida del autobiógrafo, su salida de Chile en 1965, su decisión de quedarse en México —que fue «otra etapa de [su] liberación como escritor» (pág. 104), su encuentro con Gabriel García Márquez, la difícil génesis de *El obsceno pájaro de la noche* y la escritura de *El lugar sin límites*.

El capítulo final no presenta ningún cambio notable de la estrategia autobiográfica: recurre el esquema composicional de los demás capítulos de fuerte impregnación personal con la ahora consabida afirmación del valor limitado y parcial de su testimonio:

> Yo aquí, en estas notas, sólo puedo suministrar un limitado testimonio, comunicar mis prejuicios y mis entusiasmos, una realidad muy parcial puesto que está enfocada desde mi limitadísima óptica personal (pág. 116).

Luego presenta un momento del *boom* —aquí el fin— mediante una anécdota personal —la fiesta de la Noche Vieja de 1970 en casa

de Luis Goytisolo en Barcelona—, terminando con alguna perspectiva general —una clasificación «por juego» de los escritores del *boom*.

Así vemos que los capítulos de signo autobiográfico positivo con función de enmarcamiento siguen constantemente una doble regla composicional:

a) la subjetividad del testigo que, muchas veces, se parece al *topos* retórico de la *humilitas;*

b) el concepto de la historia como anécdota que remite a los albores del género.

Capítulos de signo autobiográfico negativo con función de desarrollo temático: 4, 5

El capítulo 4, carente de frases de enmarcamiento autobiográfico, se caracteriza por una relegación del *yo* al segundo plano del discurso.

Contesta polémicamente a los ataques de los «enemigos» del *boom* que reprochan a los nuevos novelistas su modo de vivir lujoso. El *yo* no se siente implicado en aquellas acusaciones y focaliza su argumentación sobre los otros, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa. El mismo Donoso considera que no tiene que defenderse y se contenta con exponer su visión del problema de las «pingües ganancias» de sus colegas a través de recuerdos y rumores personales. Se entiende, pues, que poniendo énfasis en los otros —detractores del *boom* y participantes en el mismo—, el historiador subjetivo invierta menos de sí en el texto.

Una parte del capítulo 5 comparte el mismo estatuto que el anterior: se trata de contestar al argumento de los adversarios del *boom* sobre el empleo y los efectos de la «publicidad» en la difusión del movimiento. El *yo* se esconde detrás de una tentativa de explicación por el retraso de América Latina en el campo de la distribución de libros. Pero otra parte reanuda con el proyecto de autobiografía literaria mediante el catálogo comentado de las lecturas que contribuyeron a la formación novelística del escritor: *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *La ciudad y los perros*....

Capítulo un tanto híbrido, pues, en cuanto a la inversión del *yo*, aunque en lo esencial está dedicado a los otros. Incluso en la parte de implicación más personal, Donoso es sujeto pasivo de la escritura. Describe los efectos producidos en él por la lectura de obras ajenas cuando todavía él no se consideraba como verdadero productor de novelas. De ahí la implicación indirecta del *yo* en la última frase del capítulo: Donoso se cuenta entre «los novelistas hispanoamericanos que hoy han llegado a la madurez» y comparte su «aventura».

El caso del capítulo 3

Como vimos el capítulo 3 ocupa una posición asimétrica desde el punto de vista del enmarcamiento formal autobiográfico: siendo la primera de las unidades centrales de la *Historia*, hubiera tenido que corresponder al estatuto negativo de los dos siguientes.

Este capítulo está casi enteramente dedicado a la personalidad de Carlos Fuentes, al verdadero «trauma» (pág. 45), «deslumbramiento» (pág. 47) y «cataclismo» (pág. 52) que representó para José Donoso la lectura en 1961 de *La región más transparente*, al encuentro con el novelista mexicano en 1962 y al papel fundamental que éste desempeñó en su formación de escritor. Es notable la descripción que de ese papel da Donoso. Concibe su relación con Carlos Fuentes como la de una copia parcial al modelo:

> [...] ese largo viaje [de Santiago a Concepción] me permitió intimar con el autor de *La región más transparente*, y darme cuenta con qué partes de él podía identificarme y con cuáles no (pág. 56).
> [...] el intercambio de proyectos me había hecho sentirme hasta cierto punto equiparable a Carlos Fuentes (pág. 60).

Se trata de un proceso de identificación, de proyección sicoliteraria que por la unicidad y trascendencia de la experiencia merecía destacarse en el relato autobiográfico.

La asimetría notada del capítulo 3 realza un momento irrepetible de la vida: el del verdadero nacimiento del novelista bajo el influjo de *una* lectura deslumbrante y de *una* personalidad excepcional.

Ya no se trata de polemizar o redactar un informe sobre lecturas y encuentros múltiples como en los demás capítulos centrales, ni de sentar una posición de testigo de la historia como en los capítulos de enmarcamiento. La fuerte implicación del *yo* en esta unidad textual da cuenta del proyecto de la autobiografía literaria.

* * *

La presencia o ausencia de signos autorreferenciales en los lugares estratégicos de la *Historia personal del «boom»* y la relación de esta disposición textual con el contenido de las unidades de discurso remiten a la doble intencionalidad de la obra. La primera, declarada explícita, corresponde a la dimensión polémica; la segunda, que casi se le escapa a Donoso, al proyecto de autobiografía literaria ([...] *me he encontrado escribiendo, a ratos, trozos de mi autobiografía*).

El polemista, si bien está implicado personalmente en el relato, antes que nada defiende una tesis. Al efecto pone en juego los recursos de la argumentación, retórica textual, disposición simétrica y redundancias didácticas de las marcas autobiográficas. El *yo* del polemista se disfraza de testigo de una historia anecdótica, se oculta detrás del tópico de la humildad para acreditar su tesis.

Pero el proyecto autobiográfico que, de creer a Donoso, se reveló en el acto de la escritura, perturba la ordenanza rigurosa, disposición simétrica y distribución demostrativa de los signos autorreferenciales.

Así la «historia personal» del escritor invade, como sin quererlo, la historia a secas, por más anecdótica y comprometida que sea. Por eso también la de Donoso es una historia de un *boom* imposible o, dentro de su concepto y estrategia autobiográfica, la historia imposible del *boom*.

JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS

Nació en Madrid en 1926, estudió Filosofía y Letras en su Universidad y fue más tarde alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Participó como director y autor en el Teatro de Ensayo Universitario y compaginó su labor de creación literaria con la de guionista, realizador y crítico cinematográfico. Murió en Madrid en 1988.

Es autor de una producción narrativa que ha sido objeto de un amplio reconocimiento. *Los bravos* (1954), *En la hoguera* (1957). (Premio Gabriel Miró), *Cabeza rapada* (colección de cuentos galardonada con el Premio de la Crítica en 1958), *Laberintos* (1964), *El hombre de los santos* (1969) (de nuevo, Premio de la Crítica), *Las catedrales* (1970), *Libro de la memoria de las cosas* (1971) (Premio Nadal y Premio Ciudad de Barcelona), *Paraíso encerrado* (1973), *La que no tiene nombre* (1977) (Premio Fastenrath de la Real Academia Española), *Extramuros* (1978) (Premio Nacional de Literatura), *Cabrera* (1981) y *Jaque a la dama* (1982) (Premio Planeta).

El simple repaso de la nómina de premios atestigua que Fernández Santos es uno de los narradores más aplaudidos por la crítica contemporánea, lo cual no quiere decir —es claro— que se pueda medir mecánicamente la calidad de una obra literaria por la cantidad de premios que haya recibido.

Sus primeras obras pertenecen al género del realismo social que se caracteriza por la presencia de un protagonista en cierto modo colectivo: los caciques y el pueblo indolente en *Los bravos*, el mundo rural miserable en *La hoguera*, los indigentes representados por el niño tísico que morirá por falta de recursos en *Cabeza rapada*.

Pasada la época del realismo crítico, nuestro autor gira hacia un cierto intimismo subjetivista engastado en una técnica de novela histórica, registro que conocerá fortuna en obras posteriores de otros autores.

Sin olvidar la referencia a la guerra civil española, explícita o implícitamente, «el tema» predominante en la novelística nacional de la segunda mitad del nuestro siglo, hay dos obsesiones que destacan entre sus contenidos: la cuestión religiosa y la condición femenina.

El hecho religioso está mirado desde el prejuicio de un agnóstico que presenta miserias reales o de ficción en la encarnación personal de la vivencia religiosa (no puede faltar, al fondo, el recuerdo tópico de la Inquisición) y nunca algún ejemplo que pudiera ser tomado como positivo.

En cuanto a la otra línea temática, es evidente el cuidado puesto por el autor en los personajes femeninos para los que muestra una especial perspicacia: desde Socorro y Amparo de *Los bravos* hasta las monjas de *Extramuros* o las «mujeres liberadas» de sus últimas narraciones.

En fin, Jesús Fernández Santos pone una de las mejores prosas narrativas de los últimos tiempos al servicio de una visión «progresista» dominante en amplios sectores intelectuales de la generación a la que pertenecía.

FUNCIÓN Y EXPRESIVIDAD DEL INTERTEXTO

Ángel R. Fernández y González

INTRODUCCIÓN

Un caso especial de las relaciones de texto es el de la *inter-textualidad* (un texto dentro de otro texto), que supone una suma de discursos que conforman otro nuevo y que plantea el problema de la connotación y del dialogismo, remitiéndonos a los hábitos culturales del lector que debe reconocer en ellos la marca que el uso tradicional les ha conferido desde siempre.

El texto intercalado tiene, por sí mismo, una autonomía precisa significativa, pero al formar parte de un texto más amplio queda asumida en él y modifica su significación por relación a ese contexto en el que está situado. El análisis literario no puede ya considerarlos como fragmentos independientes sino imbricados en la unidad total (de estructura y contenido) del discurso, y debe indagar los nuevos matices que producen y reciben: tipificar el discurso, elevar la expresividad, condicionar el sentido global.

Todas estas relaciones que pudiéramos agrupar bajo el amplio título de *intertextualidad* son el objeto de la indagación que pretendemos llevar a cabo en la narrativa de Jesús Fernández Santos. Ella nos ofrece, dentro de la cronología de publicación de sus relatos, ejemplos de *intertextos*, de *paratextos*, *hipotextos* y *mimotextos*.

LOS INTERTEXTOS

La presencia efectiva de un texto dentro de otro, sea con citación expresa de su origen, sea con presencia en cursiva sin referen-

cia precisa, o con incorporación sin referencia de ningún tipo y asimilación total, se constata ya desde su primera novela.

En 1954, tras el título de *Los Bravos* sigue una cita de J. Waserman: «El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino». Guardando, aún, cierta relación con *la cita adorno*, cumple más bien la función indicadora de la correcta posición que debe adoptar todo lector al abrir el libro, y al mismo tiempo constituye, por sí misma, la síntesis final de la novela.

Aparece, también, en esta primera novela un rasgo característico de su narrativa posterior: el entrecruzamiento constante de planos «religiosos» y «humanos». En la secuencia de la boda de Antonio, durante la celebración de la misa, los chicos que juegan en el altar mayor son sacados fuera y la voz de la mujer que los regaña alterna con la audición de versículos del *Gloria* y del *Lavabo* que en la narración se recogen en latín y en cursiva.

La función de tales textos religiosos cobra en cada nuevo relato una mayor funcionalidad y expresión. En *Los Bravos* sirven de sugerencia o mera alusión, tal como sucede cuando, al terminar el banquete de la boda y despedirse el cura, el narrador escribe: «Aquellas mujeres que miraban su mano cuando las bendecía, *como si fuese a multiplicar su pan, como había sucedido una vez, hacía mucho tiempo...*» (Subrayado nuestro). La narración evangélica aludida sirve para profundizar en la situación de miseria del pueblo, y en la resignación casi fatalista de sus gentes, cuya única esperanza es la de la transcendencia: «Volved los ojos a Dios, que es el único que puede ayudarnos... Él, que todo lo puede, os dará fuerzas para que las penas de este mundo os sean más llevaderas», recuerda el cura de su sermón del año anterior.

Una tercera modalidad de intertexto: la transcripción de versos populares (canciones, romances), que desde *Los Bravos* llega hasta *La que no tiene nombre*, pasando por *En la hoguera*. En la primera novela aparecen cuando los asturianos del estraperlo llegan a la montaña leonesa y en la reunión de la taberna se cantan motivos populares, asturianos y castellanos, constituyendo los segundos un elemento subrayador de la idiosincrasia de las gentes que viven aquella pobreza:

¡Adiós, mundo engañador,
de ti me voy despidiendo,
pues la vida lo permite
y te voy aborreciendo!

La segunda novela, *En la hoguera* (premio Gabriel Miró, 1956), incide, de nuevo, en la imbricación de lo «religioso» y lo «humano». La secuencia trece se inicia abruptamente con un párrafo en cursiva: «El demonio del tedio, que se llama también el demonio del mediodía, es el más terrible de los demonios...» No se indica la procedencia de la larga cita que está tomada del *Espejo y Flor, Los padres del yermo.* Texto citado y situación del protagonista, Miguel, marchan a una. La quebrantada salud del personaje, la presencia agorera de la muerte, se ensamblan con otro párrafo posterior de la misma procedencia: «Las lágrimas causadas por la idea de la muerte producen temor...». Y se rematan con el último: «Quizás el oscuro sentido de la vida esté en olvidarla, en renunciar a ella..»

El procedimiento de alusión reaparece durante la celebración litúrgica de la Semana Santa cuando Miguel piensa: «Cualquier cosa antes de volver a la nada, a ese infinito, oscuro vacío, de donde el hombre nace», idea que trae a la memoria el *San Manuel Bueno* unamuniano y que se subraya con la transcripción de este versículo del Credo: «Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen».

Estos mojones indicativos de la última interpretación del relato, estas sugerencias (técnica reiterada en la narrativa de Jesus Fernández Santos) reaparecen cuando los mineros llevan al cura camino del cementerio para matarlo: «Su madre, que iba detrás, llorando, suplicando, con las otras mujeres...», que alude al pasaje evangélico de la Pasión.

Hay algún otro texto intercalado: la reproducción del cartel programa de la Compañía de la Legua, y la frase, ambigua y posiblemente irónica que se recoge casi al final del relato: «(en la Puerta del Sol) se entretuvo leyendo los nombres dorados que sobre un águila de mármol negro brillaban en la pared de enfrente: ¡Caídos por Dios y por España!».

Cabeza rapada, libro de cuentos publicados en 1958, presenta nuevos testimonios de la continuidad de los procedimientos: versos sobre la figura de Martínez Campos y Cuba, transcripción de un ar-

tículo periodístico sobre la importancia de la radio, la baja calidad de los programas, la ignorancia que del idioma tienen los locutores, programas y anuncios radiofónicos de la semana. Otro tanto ocurre en *Laberintos* (1964) con reproducción en cursiva de otro artículo de revista sobre crítica pictórica y una canción popular.

Al año siguiente, 1965, se publica la primera edición de *Las Catedrales*, libro en el que el procedimiento se intensifica y amplía. La incorporación de textos va desde la transcripción de avisos a los visitantes de la primera catedral hasta la conversión de un texto histórico lejano en marco e hilo conductor de la anécdota en la segunda: el Deán lee los libros de fábrica de la catedral (se transcriben varios párrafos) y alternando con esa lectura se narra el proceso del que es protagonista la sobrina. En otra ocasión, el texto (*Asunto de Prisiones*) sirve de punto de partida a las reflexiones del Deán.

Lo que en *Las Catedrales* es un procedimiento visible se convierte en *El hombre de los santos* (1969) en técnica oculta y difuminada. Aquí, el trasfondo histórico procede de las visitas a iglesias y monasterios, lectura en sus bibliotecas, trabajo de documentación que el autor hubo de realizar para sus quehaceres cinematográficos: los extraordinarios documentales que ha realizado, de éxito internacional en algún caso.

Paraíso encerrado (1973) reitera la misma técnica: un ámbito cuya historia da unidad a nueve relatos aparentemente independientes. Pero además añade un ejemplo de *paratexto* en el mismo título, que recuerda no explícita y sí fundadamente el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas. En ambos casos el marco es un jardín: en Pedro Soto de Rójas, el suyo propio, en Jesús Fernández Santos, el del Buen Retiro.

En la primera página, tras el título de *Paraíso encerrado*, hay un texto del *Viaje por España* de la condesa D'Aulnoy, referido a la construcción del Palacio del Buen Retiro y al jardín. Luego, cada una de las nueve historias va precedida de unas páginas descriptivas, mezcla de textos históricos e invención del autor. Tal procedimiento se puede constatar cuando tras el relato de la enfermedad de la reina, escribe el narrador: «... y aún añade el cronista: "Prodigio otras veces repetido con esta pérfida nación tantas veces olvidada"».

En otras ocasiones transcribe textualmente frases o páginas, indicando en unos casos la procedencia y otros no. Tales textos cum-

plen la función de jalonar el relato con llamadas a un plano temporal pasado sobre el que se sobreponen las historias actuales.

Esta superposición de planos temporales, con dos procesos narrativos, se repite en *La que no tiene nombre* (1977). Sobre el escanciamiento de los versos del romance de *La Dama* de Arintero se estructura una narración legendaria que a su vez se engarza con sucesos contemporáneos. En esta novela, el romance cumple la función de guiar la narración y proceso primeros, de un modo semejante a como ocurre en *Requiem por un campesino español* de R. J. Sender.

He dejado para el final de este apartado el análisis de los ejemplos que presenta el *Libro de las memorias de las cosas*, aparecido antes, en 1971, a causa de ciertos aspectos singulares.

Es una novela que Jesús Fernández Santos escribe partiendo de una documentación histórica válida para cualquier texto científico. En la narración se transcriben no sólo las «Reglas que deben observarse durante la visita y culto de nuestras iglesias», sino *actas, cartas* y *memorias* que testimonian sucesos de la Comunidad Evangélica de Jiménez de Jamuz (pueblo en el que se sitúa la historia). Pero, además, está la presencia de múltiples textos religiosos bíblicos. El título procede del *Libro de Esther*, tal como se indica en la cita que junto a otra del *Éxodo* abre la novela. Tanto estos textos como los que se intercalan a lo largo del relato son elementos significativos que conducen a una interpretación determinada. La pertenencia de los fragmentos a un discurso religioso y conocido, aprovechando unidades significativo-culturales asimiladas de antemano por el lector, obliga a éste a tomarlos en consideración no sólo para entender el discurso literario, sino para tipificarlo.

Este tipo de *cita reliquia*, no establece distancias entre ella y el texto narrativo; ni se indica su procedencia precisa. Pero siempre concuerdan con el tema y punto del proceso temático. Tales citas pueden agruparse del siguiente modo:

a) *Versículos de los Salmos de David* seleccionados y agrupados con clara intencionalidad para subrayar o introducir la situación espiritual de los personajes.

b) Una cita del *Levítico.*

c) Un núcleo importante, funcionalmente, procedente de *El Cantar de los Cantares*, que inicia o acota las evocaciones de Margarita

al recordar la relación de su padre, Sedano, con su primera mujer, Cecil. No siempre lo que en la novela se presenta como estrofa se corresponde con las unidades del texto bíblico. El autor las conforma con versos espigados por él mismo.

Sería imposible la comprensión profunda de la psicología de Margarita y el desenlace de la narración sin tener en cuenta el fondo que estos versos presuponen.

Hay en el *Libro de las memorias de las cosas* algún texto literario (un villancico procedente de la transformación a lo divino de una canción de amor) y una transcripción de la totalidad de una emisión radiofónica dominical de la Iglesia Bautista, que el autor aprovecha para enlazar, caracterizar y poner de relieve las reflexiones y acontecimientos que ocurren en el atardecer de un domingo.

De todo lo que hemos ido señalando se desprende que el autor no se limita a reproducir, sino que elabora los textos modificándolos o agrupándolos en el sentido que exige el proceso narrativo. Nada aparece, así, como impertinente dentro de la estructura narrativa.

HIPERTEXTOS, HIPOTEXTOS, MIMOTEXTOS

La hipertextualidad es observable en la relación que un texto B (hipertexto) mantiene con textos anteriores, genéricos o concretos (hipotextos, A).

Esta modalidad se ejemplifica en Jesús Fernández Santos con *Extramuros* (1978) y *Cabrera* (1981). En ambas se evidencia la modalidad del *mimotexto* por la imitación ambiental y estilística que todo lector percibe entre estas novelas y textos narrativos de los siglos XVI-XVII. Se trata de casos en que el *corpus* imitado no se cita, pero cuya semejanza con las novelas, sin aparecer como tal imitación estricta, es perceptible. Ambas carecen, sin embargo, de anacronismos o de verdaderos préstamos literarios. Y revelan que el autor tiene conciencia del estilo de la prosa de aquellos siglos, sin que por ello se sirva de una lengua artificial. De este modo la hipertextualidad, que aquí es como escritura palimpséstica, añade una dimensión nueva a la narración, derivada de la transposición amplia y variada de

los procedimientos clásicos, de las inflexiones funcionales a que la somete, ya de tipo temático y formal.

Veamos con cierto detalle el procedimiento matizado empleado en cada una de ellas.

Extramuros

El relato en primera persona recoge unos sucesos novelescos cuyo origen radica en un tema histórico, del que afirmó, seis años antes de aparecer la novela, Antonio Márquez: «Otros podrán hacer, de los materiales aquí recogidos, novela, teatro, historia y filosofía. El tema de los alumbrados se presta a todo ello y a mucho más».

La semejanza entre novela e historia se constata no sólo en el transfondo, sino en subtemas parciales. Las prácticas heterodoxas entre mujeres devotas, monjas y franciscanos de origen converso, tal como nos relata la historia de la franciscana Isabel de la Cruz actúan aquí de falsilla de la escritura. De tal modo, los alumbrados que aparecen en la novela no son sino la expresión de la parcela degenerada de la secta, tal como la describe Menéndez y Pelayo en *Los Heterodoxos*: monjas embaucadoras y farsantes, clérigos disolutos. Ningún aspecto de la leyenda de los alumbrados ha hecho tanta fortuna como el mito de lo erótico, tal como aparece en *Extramuros*: monjas que creyendo haber llegado a un alto grado de perfección mística, se permiten libertades sexuales sin tener conciencia de pecado.

Hay un segundo aspecto (el de la situación social y económica) que se recrea fielmente en la narración. Bastaría cotejarla con lo que se afirma en obras como las de Nöel Salomón o V. Vázquez de Prada. Existe la certeza de que Jesús Fernández Santos tuvo a la vista textos de esta o parecida índole, y ello se prueba en la incorporación al relato de frases casi textuales de fines del siglo XVI (poniéndolas en boca de los personajes sin indicación que las identifique).

El hortelano que lleva en su carro a la monja y a la motilona dice: «El que labra tiene que sustentarse a sí mismo y al señor de la heredad y al señor de la renta y al que recauda el diezmo». Y en el folio 22 v. del *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la república de España*, escrito por el licenciado González de Cellórigo, en 1600, se puede leer: «Porque uno que labra ha de sustentarse a

sí, y al señor de la heredad, y al señor de la renta, y al cogedor del diezmo y al recaudador del censo...».

El hortelano continúa: «... porque prelados grandes y señores los que recogen el pan en grano que los demás sembramos, no pagan cosa alguna». Y en un *Acta de las Cortes de Castilla*, de 1573 (*Actas*, VI, pág. 369), se escribió lo siguiente: «Los prelados, grandes señores y caballeros, que son los que recogen todo el pan en grano que los dichos labradores labran, cultivan, no pagan ninguna cosa».

No supone, en modo alguno, el descubrir la procedencia de tales textos un menoscabo del mérito del narrador, porque no estamos ejercitándonos en una crítica *hidráulica*. Se trata, simplemente, de poner de manifiesto la técnica narrativa y el grado de asimilación del hipotexto.

En la misma página de la novela, el duque valedor del convento, dice: «.... pues no es justo que unos pueblos ayuden y otros se nieguen por más fuerza que hagan y más cortes que junten», párrafo que transcribe la desigualdad contributiva entre los diversos territorios y entre las clases sociales. Castilla y sus pecheros andan ahogados, desde el último cuarto del siglo XVI, por las crecientes exigencias fiscales de Felipe II. Podría llevarse a cabo una comparación minuciosa entre estas páginas y lo escrito en la *Real Pragmática* de 1594, o entre los relatos de los sucesos de la peste que diezmó a Castilla a fines del siglo XVI y lo que se cuenta en la novela.

Todo este material cobra vida en la lengua del relato, uno de los logros más brillantes del autor. Sin anacronismos, sin caer en el *pastiche*, con una sintaxis que nos recuerda la andadura sosegada de la prosa clásica teresiana o cervantina, con expresiones coloquiales, tratamientos, giros, que nos sumergen en la atmósfera temporal evocada por el tema. Estos matices lingüísticos son tan evidentes y constantes a lo largo de todo el proceso narrativo que no requieren mayor insistencia.

Cabrera

La transposición del modelo clásico queda referido aquí a la novela picaresca, cuya presencia está difuminada por la ausencia del desgarrón y de la ironía burlesca. Más el protagonista que cuenta su

propia historia es un moderado pícaro, servidor de amos, desheredado de la fortuna.

A esta transposición genérica y estilística hay que sumar un hipertexto trabajado sobre un *Diario* (leído por el autor, según propias declaraciones, y conservado en la Biblioteca Nacional) que relata las peripecias de los prisioneros en la isla de Cabrera en el contexto de la Guerra de la Independencia.

El relato, aunque original en la forma —basta hojear los folios del manuscrito de Jesús Fernández Santos para ver cómo corrige implacablemente, suprime, adiciona, condensa, logra una transformación semántica y adquiere una dimensión artística, ausente en el hipotexto—, se atiene a un discurso anterior que relata sucesos ocurridos entre 1808 y 1814 y una alusión final al año de 1823, fecha de la llegada de «los cien mil hijos de San Luis».

Repitamos, una vez más, que no es necesario recurrir al hipotexto para un simple entendimiento del hipertexto. Ambas novelas pueden leerse por sí y en sí mismas de modo suficiente. Pero también es cierto que no de forma exhaustiva.

Y como no pretendemos que nuestro estudio sea definitivo, señalemos finalmente que también se ejemplifica en la narrativa de Jesús Fernández Santos *la autotextualidad* (textos que se remiten unos a otros en las obras del mismo autor, tal como ocurre entre *Los Bravos*, *Libro de las memorias de las cosas* y *La que no tiene nombre*). El ámbito total de la primera, la acción en la clave de Molina y su Demonio, en la segunda, y casi la totalidad de la tercera, es la montaña leonesa de Arintero, Valdelugueros y Cerulleda, lugares verdaderamente entrañables para el novelista. La comunidad no es sólo de lugar geográfico, sino de léxico dialectal, conversión del espacio en mito y postura del hombre ante la naturaleza. Hay, incluso, alguna ligazón de detalle: en una se habla de la posibilidad de que la Diputación Provincial arbitre helicópteros para socorrer a los pueblos de la montaña durante los inviernos, en la segunda se dice que aún no se han logrado.

Conclusión

Lo enunciado hasta aquí revela que la técnica de la incorporación de textos es una constante de la narrativa de Jesús Fernández Santos.

También, que manifiesta una preferencia por textos religiosos o de sucesos históricos. Los primeros atañen a la personalidad del autor, ámbito que queda fuera de nuestro interés actual. Los segundos se relacionan con su auténtica vocación de historiador, asentada no sólo en los estudios universitarios, sino en su preparación como documentalista cinematográfico al servicio de los cortometrajes que él mismo ha dirigido.

Intertexto, paratextos, hipotextos, mimotextos, nunca han sido en nuestro autor causa de falta de originalidad o de grandeza de estilo o de personalidad creadora. Más bien todo lo contrario: exigen de la singularidad y fidelidad hacia sí mismo que ha mantenido en el panorama de la novela actual española.

CARLOS FUENTES

Uno de los nombres más significativos de la narrativa mexicana de nuestro siglo, Carlos Fuentes, hijo de un diplomático de carrera, nació en Ciudad de Panamá en 1928 y pasó su infancia en Washington, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo y Quito.

Tras sus estudios secundarios en Santiago de Chile y Ciudad de México, realiza cursos de postgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto d'Hautes Études Internationales de Ginebra. Vinculado con frecuencia a tareas de comunicación, funda en 1955 con Emmanuel Carballo la *Revista Mexicana de Literatura* y colabora en diversos periódicos. Vive en Europa de 1965 a 1969, año en que regresa a México. Durante 1970-1976 es embajador de su país en París. Es asiduo conferenciante en los departamentos de español de las Universidades norteamericanas. Ha recibido en 1984 el Premio Nacional de Literatura de México y en 1987 el Premio Cervantes de Literatura.

Su producción se enmarca explícitamente en la línea cuyos supuestos contribuye a delinear con su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969) donde, de vuelta a la estética del «realismo social» señala como fundamental la estructura, el lenguaje y el mito.

La primera novela renombrada de Carlos Fuentes es *La región más transparente* (1958) original por su elaboración lingüística y su montaje cinematográfico (Fuentes ha realizado también alguna experiencia como director de cine) que presenta, no obstante, una crítica social de México, no exenta de lirismo.

El libro que consagra a Fuentes como escritor es *La muerte de Artemio Cruz* (1962) donde la miseria moral del personaje, arquetipo

de oportunista, es una parábola sobre la traición de los ideales de la revolución. La novela se abre con la agonía del protagonista en la que aparecen momentos sueltos de extrema lucidez que el lector debe conectar por tratarse de tiempos diversos unidos en el monólogo interior.

En 1975 es la ambiciosa *Terra nostra,* quizás la novela más compleja del autor. Se trata de un vagar reflexivo por diversos momentos de la Historia del ancho mundo, desde la realidad precolombina a la civilización actual, pasando por la experiencia del Descubrimiento de América. En esta obra se encierra el conjunto de puntos de vista que configuran la *Weltanschauung* del autor.

Una familia lejana (1980) vuelve a la obsesión fundamental del escritor: la búsqueda de la identidad mexicana. El juego de artificios puesto en práctica implica a autor y lector, según Bellini, en «un mundo de dimensiones inquietantes».

Otras obras son *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), *La cabeza de la hidra* (1978), *Agua quemada* (1981), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), *La campaña* (1991), amén de relatos más breves y tres comedias.

La obra de Carlos Fuentes puede ser considerada como uno de los ejemplos más acabados de lo que se llamó en su momento la narrativa del «boom».

MITO Y SEMIÓTICA EN *UNA FAMILIA LEJANA*

Pilar Sáenz

Descubre Vico que, dentro del contexto del hombre primitivo, mitos no son ficciones acerca de los hechos, son formas de conocer y presentar los hechos. En su opinión, lo mismo podría decirse de las fábulas, porque tanto el mito como la fábula son formas de conocimiento que en su primera forma narrativa incluso proceden de cantos.

Vico, en su *Nuova Ciencia*, afirma que todo mito procede de la generalización de una experiencia actual, experimentada por los pueblos primitivos, y representa su intento de dar forma a esa experiencia en un modo comprensible.

El francés Lévi-Strauss sigue las huellas de Vico en su concepto del conocimiento poético, observando la capacidad de crear mitos entre los pueblos primitivos. Ahora bien, la lengua es el sistema semántico por excelencia, en tanto que el mito es parte de un sistema coherente en el que se funda la concepción nativa del universo. Para Lévi-Strauss la relación entre lengua y mito es problema central para interpretar la mente primitiva, siendo la estructura de los mitos tan reveladora como la estructura de la lengua. A su modo de ver, los mitos no son sueños colectivos, base de un ritual, especie de drama poético. Ciertas figuras mitológicas son abstracciones personificadas, héroes caídos. Lo importante, a su ver, es observar hasta qué punto la estructura de los mitos es informativa y reflejo de la mente humana; hasta qué punto los mitos disuelven la distinción entre naturaleza y cultura.

La mitología nos pone frente a un problema. En su contexto no hay lógica, no hay continuidad. En el mito todo es posible. Y, sin

embargo, hay una cierta similaridad en los mitos de las distintas regiones; entonces se nos crea el problema de dilucidar cómo es posible esto, si no hay lógica, si no hay continuidad. Con respecto al problema de la lengua, observa Lévi-Strauss que para conocer el mito hay que contarlo, hay que convertirlo en parte de la expresión humana. El mito, así, se desdobla. Por una parte, es la versión individual del mito, la *parole* de Saussure, pero a su vez procede de la estructura fundamental de la lengua. Hay además un tercer nivel, que es el del individuo que lo cuenta, que hace el relato del mito, y que está situado en el tiempo. Este narrador se refiere a un pasado de la narración, pero esa estructura funciona como una cadena sin fin porque comprende y engarza el pasado con el futuro mientras hace la narración.

Cada vez que se cuenta o narra el mito, la narración combina ambas manifestaciones —lengua y palabra— y al hacerlo trasciende una y otra, convirtiéndose en explicación del mundo que trasciende la historia y las culturas. Hay una correspondencia entre el significado subconsciente de un mito (el problema que trata de resolver) y el contenido consciente de que hace uso para conseguir su fin (la anécdota); de ahí, el recurso de las transformaciones.

Lévi-Strauss propone dos principios rectores con respecto al mito: 1) El significado de la mitología no puede residir en los elementos aislados que constituyen el mito. Debe penetrar en la forma en que esos elementos están combinados; debe tener en cuenta el potencial de transformación implicado en tales combinaciones. 2) En el mito, la lengua tiene propiedades especiales por encima del nivel lingüístico ordinario.

El mito, como el resto de la lengua, está compuesto, según opinión de Lévi-Strauss, de unidades constitutivas (fonemas, morfemas), pero también otras unidades llamadas «mitemas». Estas unidades están relacionadas con un tema y constituyen conjuntos de tales narraciones. El mitema viene a ser una unidad superior a la *langue*, a la *parole*, porque emite un mensaje fundamental. A su vez, el mito está constituido por todas las versiones posibles. Elimina así la búsqueda de la primera versión, la anterior o la original porque todas ellas constituyen el mito, y éste existe y se mantiene en tanto se le considere como mito.

El mito tiene valor mítico cuando se conserva universalmente, a pesar de la lengua en que fue escrito y concebido. La sustancia del mito está no en la lengua sino en la historia que narra. Su significado se encuentra en la combinación de elementos o unidades constitutivas míticas, que son de un orden más alto. Terence Hawkes, en su compacto volumen *Structuralism and Semiotics* (Berkeley, Univ. California, 1977), resume estas doctrinas que sólo han de ser punto de partida en nuestras observaciones en *Una familia lejana*, del escritor mexicano Carlos Fuentes [1].

Esta narración presenta una serie de rasgos ya familiares en el arte de novelar de Carlos Fuentes. Junto a recursos de carácter formal, tales como la presencia de un narrador que puede ser todos sus personajes y que, de hecho, entra en la narración, o el carácter cinematográfico de la narración misma en su estructuración, también encontramos elementos temáticos ya constantes en la labor de novelar del escritor mexicano. La narración tiene un doble plano, anecdótico y mítico, en el que encajan la cosmovisión, la búsqueda incesante de las raíces intrahistóricas, incluso en su orientación cultural hacia Francia desde la independencia y la presencia de actos *quasi* ceremoniales. Su final equívoco sirve para dejar, en su forma inconclusa e inconcluyente, la posibilidad de la existencia de un mito viviente, por su carácter proteico.

El marco narrativo está constituido por la historia del arqueólogo mexicano Hugo Heredia, enriquecida con las narraciones de las vidas de sus homónimos en tierra mexicana y en el exterior. A las vidas de los homónimos pero no familiares Heredia, se incorpora el presente y el pasado de Branley, aristócrata francés, con sus ramificaciones en las que se superponen el presente y el pasado, que en ocasiones se remonta a regiones míticas. El tiempo y el espacio se trascienden, salvándose lo que pudieran ser transgresiones por la presencia del mito.

La narración es una serie de relatos inconclusos, a semejanza de la historia del Heredia francés, hombre «sin fechas ni orígenes» (145), a quien Hugo Heredia, el arqueólogo mexicano, descubre casualmente afincado en el Clos des Renards, en un suburbio parisino. Victor Heredia, el francés de Clos des Renards, caracterizado como

[1] Cito por la edición de ed. Eva (México, 1980).

«confuso vástago de muchos lugares más que de tiempo alguno», en el encuentro con el aristócrata Branley parece suscitar un desorden infinito de edades, del que queda excluida la sucesión cronológica. Allí se encuentran superpuestas la niñez de Branley en el Parc Monceau y su encuentro con un niño desconocido al que no tiende la mano; la presencia de la «mamasel», cuyo hijo es el producto de su encuentro en La Guaira con el oficial Francisco Luis en 1812; la separación definitiva de los amantes en un burdel de Cuernavaca en 1864. La confusión de edades, del nacer, del morir, con el contemporáneo vivir en los episodios narrados, parece entrar en una pespectiva cronológica cuando descubrimos que el Heredia francés del Clos des Renards resulta ser hijo del oficial Francisco Luis y de su segunda mujer, la paisana del Limosin.

También en el Heredia francés concurren las historias de Hugo Heredia —arqueólogo mejicano— y su hijo, juntamente con las de Francisco Luis y Mlle. Langue. Y paralelamente hay una común disposición que enlaza entre sí a los destinos de los Heredia mexicanos —padre e hijo, Hugo y Víctor— con los Heredias franceses —Víctor y André— y a su vez con el conde de Branley, disposición que se muestra en forma de resentimiento en el dueño del Clos des Renards, por su enojo contra «la falsa aristocracia colonial que identifica su nobleza con el poder de la corrupción y de la crueldad impunes» (149).

Carlos Fuentes repetidamente se plantea el problema de la continuidad en el tiempo, a través de sus personajes situados dentro del marco narrativo. Branley, en su narración retrospectiva hecha al narrador desde la piscina del club parisino, afirma que «la presencia del pasado en el presente es la única vida» (156); Lucie, en lo que ella llama «la buena lección de las piedras», intuye que «el presente deja de ser comprensible sin su segunda dimensión, que es el pasado en el presente» (164).

Hay una constante exploración agónica en busca del pasado para incorporarlo al presente, y de esa forma fundirlo con el pasado a su vez. No otro fin tiene la contemplación de las ruinas históricas, el rito de la corrida, el juego de las fotos antiguas, la proyección de las viejas películas. El juego de los Heredia mejicanos, del padre Hugo y de su hijo Víctor, en su investigación de las guías telefónicas a la busca de sus homónimos en todas las ciudades visitadas, tiene ese mismo significado.

Las ruinas antiguas, para el arqueólogo Heredia, son vestigio claro de «esa relación antigua con todas las cosas y entre todas las cosas», porque nada existe aisladamente. Las piedras arqueológicas, tanto como las tradiciones de la vigilia de Todos los Santos, son vestigios elocuentes del pasado, mitos que constituyen verdaderas «cicatrices de la historia para dar voz a un universo insoportable de duros suspiros, lenguas extrañas y horribles jergas, acentos de rabia y campos de miseria cenicienta bajo un cielo viudo de estrellas» (189).

El desmesurado amor a las piedras arqueológicas de Hugo Heredia estremece al racionalista francés Branley que considera a su amigo mejicano «hombre cruel y movido por el odio y el desprecio hacia los hombres, aunque redimido, ante sí mismo, por el amor al pasado» (194). Sin embargo, el propio Branley es apresado en la maraña de tradiciones en las que se entretejen elementos de carácter diverso, tales como las ruinas mejicanas, el barranco de Xochialco, el ritual de la víspera de Todos los Santos y el mejicano Día de los Muertos juntamente con la presencia del Víctor Heredia francés, de facciones clásicas y habla de abarrotero, dueño del Clos des Renards, cuya finca está enclavada en el centro de formas contrastadas de la naturaleza, entrañadas por el espíritu de orden del jardín y la tendencia al desorden del bosque. En la casa de campo del francés Heredia, a través de las pesadillas del sueño y de la fiebre, el aristócrata francés Branley revive sus conexiones con antepasados criollos, explorando otros espacios y otros tiempos en su visión mítica y retrospectiva.

El enigmático relato es una concatenación de recuerdos y asociaciones enlazados con la vaguedad de los sueños. De esa forma el tiempo se expande fuera de las dimensiones convencionales y da cabida al mito, dentro del cual es posible «otro espacio, ligeramente desplazado, perdido su eje, difamadas sus simetrías» (206). Las situaciones se repiten dentro de reiteraciones sujetas a variantes en torno al nombre Heredia, con sus ramificaciones iberoamericanas y europeas, sin olvidar su proliferación francesa y de ultramar.

Las divagaciones sirven de pretexto al escritor mejicano para seguir su peregrinar en busca de la identidad, tratando de encontrar las raíces del mejicano tanto en las tradiciones aborígenes de Méjico como en el entronque europeo, que parece no ser tanto criollo

como un deseo de aproximación a Francia. En un punto el interlocutor de Branley afirma en la narración que «la patria final de un latinoamericano es Francia» (28).

El aristócrata Branley, admirador de Supervielle, recuerda que éste ha nacido en Uruguay, y llama a José María Heredia el francés de La Habana. Pero a su vez Branley, en el precipicio de Xochialco, precisamente en la vigilia nocturna del Día de los Muertos, se siente él mismo influido por la presencia de «la piedra esculpida e inmóvil de las serpientes sagradas del mundo indígena y detrás de los cerros de veladoras vacilantes, los rostros apenas perceptibles... voces de pájaro, trinos idénticos de la lejanía estremecida de los rostros oscuros, cubiertos de los rebozos, las manos de uñas rotas, los pies cubiertos de lodo seco, las rodillas ensangrentadas, las miradas invisibles del pueblo antiguo de México, ... los nombres de los Heredias» (158). En esa síntesis de elementos heterogéneos, que comprende el mundo inanimado creación del hombre, la naturaleza y el ser humano, queda una evocación mítica del pasado.

El mito, en la narración que nos ocupa, suministra una serie de símbolos que sirven de signos por medio de los cuales el referente busca su identidad en el pasado tanto en el continente americano como en el europeo. El mito tiene, en *Una familia lejana*, raíces remotas en las tradiciones mejicanas que afloran tanto en el campesino Heredia, francés de nacimiento, como en el aristócrata Branley. La significación que se desea transmitir está cifrada por medio del material lingüístico, en forma de voces aborígenes, a través de referencias geográficas al mundo colonial.

A través de esos signos emitidos por los actantes, el emisor consigue que el receptor experimente el desplazamiento temporal del presente al pasado, sin perjuicio de retornar a un presente actual y a otro pasado menos remoto. En ese aparente desorden del relatar hay una riqueza polisémica que es también una pluralidad temporal, en la que el emisor trata de manifestar la búsqueda incesante de la identidad.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Nació en Fuentevaqueros (Granada) en 1898 y murió en Víznar (Granada) asesinado en agosto de 1936 a comienzos de la guerra civil española.

Estudió Derecho y Filosofía y Letras en las universidades de Granada y Madrid. En 1919 se instaló en la Residencia de Estudiantes donde traba amistad con personajes como Juan Ramón Jiménez, Dalí, Buñuel y los poetas pertenecientes a su generación. Hace un viaje a Nueva York en el curso 1929-1930 y funda en 1932 un grupo de teatro universitario para recorrer los pueblos de España representando teatro clásico: *La Barraca.*

No ofrece dudas, sin embargo, que su aportación fundamental es la poesía. Su primer volumen, *El libro de poemas* (1921) refleja las influencias de sus lecturas: el Modernismo, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Vienen luego *Primeras canciones* (1922) y *Canciones* (1927). El *Poema del Cante Jondo* constituye su primera obra mayor. Lo forman composiciones de metro corto, sabor popular y marcado acento andaluz.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935) es una de las grandes elegías de la Historia de la literatura española, donde se combinan de modo admirable lo popular y lo culto.

Romancero gitano (1928), escrito entre 1924 y 1927, convierte el mundo marginal del gitano en un mito de tanta fuerza dramática como los mitos clásicos. Escrito todo el libro, menos un poema, en romance, García Lorca cristaliza aquí un estilo inconfundible.

Poeta en Nueva York, (1930) sale abruptamente del ambiente andaluz y de la vena popular para expresar en una técnica surrealista hondos sentimientos de dolor, de protesta.

El teatro experimental de García Lorca obtuvo en su día una aceptación muy notable para lo que era de esperar. Tras el ensayo juvenil, *El maleficio de las mariposas* (1919) vienen obras breves o guiñolescas como *Títeres de cachiporra* para llegar a su primer gran triunfo que es *Mariana Pineda* (1925).

Dedica al teatro los últimos días de su vida. En ellos ve la luz *La zapatera prodigiosa* (1930), *Amor de don Perlimplím con Belisa en su jardín* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931) o *Doña Rosita la soltera*(1935).

Pero, como referencia obligada del teatro lorquiano, han quedado sobre todo las tres tragedias: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), y *La casa de Bernarda Alba* (1936), tenida ésta última por la obra maestra de su producción dramática.

En realidad hay una línea profunda que une su poesía y su teatro hasta tal punto que, haciendo abstracción de sus producciones surrealistas en ambos géneros (y aun sin hacerla), simbolismo poético y catarsis dramática son dos elementos fundamentales en toda la obra. Se podría decir de forma sintética que estamos ante una poesía dramática o ante dramas poéticos. Claro que afirmar la importancia del sentimiento humano y el carácter simbólico del lenguaje es estar definiendo lo que constituye toda obra precisamente como *creación*, como literatura.

Más allá de los avatares políticos que han hecho centrar la atención generalmente en las circunstancias biográficas del poeta y, sobre todo, en su desgraciada muerte, la Historia de la Literatura española reconoce unánimemente en García Lorca a uno de los grandes poetas del siglo XX.

LA METÁFORA Y EL SÍMBOLO EN LA ESTRUCTURA POÉTICA DE *BODAS DE SANGRE*

Ignacio Elizalde

La metáfora es un recurso técnico de capital importancia en poesía y desempeña una función muy significativa en el teatro. Al discutir el uso de las imágenes en la novela, Stephen Ullmann defiende la formulación de temas muy concretos y expresivos por medio de metáforas e imágenes. Esto mismo puede ser aplicado al teatro con la misma eficacia, ya que este género necesita, a veces, de elementos poéticos para profundizar en su dimensión imaginativa, y con frecuencia, la imagen, recurso poético que incluye la metáfora y otras figuras de dicción, nos lleva a darnos la esencia de una obra de arte.

A veces, las metáforas brotan de los temas centrales de una obra artística y pueden convertirse en símbolos de gran importancia para expresión del sentido de la obra. Wheelwright, en su estudio *Metaphor and Reality*, dedica un capítulo a los nexos que observa entre la metáfora y el símbolo. Tanto la metáfora como el símbolo transforman la realidad cotidiana y su significación se enriquece con percepciones más completas. En la metáfora esta percepción es demasiado rápida. En el símbolo, sin embargo, la metáfora instantánea se repite y hace que las verdades que expresa adquieran estabilidad conceptual.

Entre los dramaturgos españoles modernos, no hay duda de que Lorca es uno de los que más ha utilizado imágenes y símbolos, en su teatro poético, como recursos de expresión. Lorca no es cerebral, abstracto. Es un poeta lírico, al mismo tiempo que poeta dramático. En su teatro hay una integración de todos los elementos poéticos: verbales, visuales, sensoriales, etc., unidos sistemáticamente.

Observamos que el uso de lo poético responde a necesidades intrínsecas y es funcional. Metáforas y símbolos se fusionan en forma sistemática para expresar una visión genérica del hombre, desatendiéndose deliberadamente de la realidad geográfica y temporal.

Con frecuencia Lorca usa de lo poético —imágenes y símbolos— para expresar sus temas: libertad, fecundidad, etc., en armonía con las fuerzas cósmicas, ya que la poesía permite un contenido universal. Para Lorca, metáforas y símbolos crean una supra-realidad que Wheelwritght denomina símbolos arquetípicos. La utilización de estas metáforas y símbolos en Lorca contiene un mensaje emotivo que permite al lector desplazarse de la realidad específica a otra genérica.

Podríamos ver un ejemplo muy significativo en las tres tragedias de Lorca, *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). De las dos últimas, la crítica se ha ocupado especialmente, observando la coexistencia en ellas de sistemas metafórico-simbólicos que realzan sus preocupaciones temáticas a la vez que intensifican sus relaciones con el individuo y con la humanidad, lejos de la concreción personal y geográfica.

Así, en *Yerma*, la infecundidad de la protagonista se contrapone a la fecundidad de la Naturaleza en toda su productividad por medio de la imagen del sol y la oscuridad, del agua y lo seco y la sed, de la vegetación en toda su exuberancia y la planta marchita. En el tema del árbol, o mejor, de lo vegetal, se identifica la fecundidad del hombre con la de la Naturaleza. Nuestras venas son «ramas furiosas de coral». Entregarse a las dulzuras del amor es «endulzar el tallo de las ramas». Vagas referencias a lo vegetal vemos cuando Yerma canta con Víctor:

> YERMA:
> ... juncos grises del invierno
> en la noche de tu cama.
> Los robles ponen agujas,
> pastor,
> debajo de tu almohada,
> pastor

En su armoniosa adecuación con el cosmos, el hombre en *Yerma* se identifica con la fuerza propia de lo profundamente vital. Sur-

gen entonces una serie de símbolos y de metáforas para expresar este concepto de *lo fuerte.* Así, el toro con los atributos de reciedumbre y fortaleza. El tema del río, metáfora también expresiva de fuerza. La voz de Víctor «parece un chorro de agua que te llena la boca». El río igualmente expresa la idea de fecundidad o cantidad. «Un río de hombres solos baja esas tierras». Con el tema del árbol da a entender la tenacidad de la Madre Naturaleza en su función procreadora superior a la de las mujeres. Dice la Vieja primera:

> Las higueras, ¡cuánto duran!... y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa.

La fuerza vital que circula por el cuerpo del hombre es semenante al poder renovador de la Madre Naturaleza y halla su exacta expresión en el concepto de germinación, en brotes nuevos. Lo que para la madre Tierra es germinación será para Yerma concepción y maternidad.

Junto a la metáfora de la germinación y dentro del mismo concepto encontramos el de florecimiento con todo el simbolismo de las flores. A veces, no aparece la germinación en la mujer y en la Naturaleza, y se constituye un ciclo cerrado de consecuencias trágicas. Este concepto de lo cerrado estará expresado por los símbolos como el del muro, las paredes, la roca. El ansia de germinación se estrellará contra barreras infranqueables. Las flores se convertirán en rocas y muros. Dice Yerma: «Roca que es una infamia, que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce...»

La oscuridad se convierte también en símbolo de lo cerrado, lo mismo que lo vacío, lo arenoso, lo seco, lo marchito: «¡Ay de la casada seca! /¡Ay de la que tiene los pechos de arena!».

En *La casa de Bernarda Alba*, el conflicto temático está en la lucha entre Adela que desea ejercer su libertad, participando en el amor, y su madre (Bernarda) que representa las fuerzas negativas y represivas de la sociedad. Y aparece expresado por medio del sentido de «documental fotográfico» de blanco y negro. El blanco es asociado con los instintos primitivos. Por eso se relaciona con la imagen poética del semen en los comentarios de la abuela. En lo que se refiere a lo social y moral, el color blanco se asocia con la virginidad que Bernarda quiere atribuirle a Adela y con la limpieza en que desea

ver su nombre. También el simbolismo del blanco estará en el nombre de Bernarda *Alba* y en la asociación entre este color y su obsesión por la pureza. El negro se refiere a la actitud negativa de Bernarda con respecto a sus hijas, a su obsesión con el luto.

El simbolismo y la metáfora abundan en toda la obra. El agua empozada del pueblo significa la vida contenida y frustrada por convencionalismos sociales y antinaturales. Y el agua que corre, como el mar y sus olas, símbolo de la vida que logra desenvolverse en forma normal. El calor y la sed que varios personajes manifiestan recuerdan simbólicamente sus añoranzas sexuales. La figura del caballo garañón, en el tercer acto, como arquetipo de lo masculino, coincide con las inclinaciones sexuales de las hijas de Bernarda. Lo fatídico se expresa en las perlas que se derraman del anillo de Angustias. El verde del vestido de Adela representa sus inclinaciones vitales.

El simbolismo se extiende igualmente a los diversos escenarios. El acto primero tiene lugar en una habitación interior que sirve como sala de visitas. La hipocresía domina a todos los personajes, ya que temen «el qué dirán» que los oprime. Por eso se dice que la habitación es «blanquísima». Es decir, la pureza que desean proyectar aquí es superlativa. El acto segundo sucede en un cuarto blanco que da a los dormitorios de la casa. El blanco todavía denota la pureza pretendida y la comunicación con los dormitorios significa nuestro conocimiento de aspectos de la vida privada de las hijas de Bernarda. El acto tercero ocurre en el patio interior de la casa. Hemos llegado ya al corazón de los problemas de esta familia. Los colores igualmente serán simbólicos. Las paredes blancas están «ligeramente azuladas». Es decir, al blanco de la «pureza» se le junta el azul de la «devoción». Junto a la pureza que Bernarda desea mantener se ve la devoción de Adela y Martirio por Pepe el Romano, siendo esta devoción o atracción algo central del drama. También es significativo que el drama suceda en la noche, cuya negrura puede ser asociada con el desenlace trágico de la obra. Vemos, pues, que la localización de los tres actos se rige por factores simbólicos y poéticos.

Las flores

La crítica ha sabido ver en *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* los sistemas metafórico-simbólicos que responden al sentido y tema

central de la obra. En *Bodas de sangre*, no aparecía tan claro y ha sido Luis González del Valle quien ha estudiado en ella las metáforas y los símbolos de las flores, advirtiendo un sistema cohesivo que expresa la temática fundamental y profundiza los caracteres individuales de los personajes, a la vez que los eleva al plano universal, lejos de la concreción personal y geográfica.

Los temas fundamentales de la tragedia son la pérdida de la continuación de la familia, de la estirpe, por parte de la Madre, y la esterilidad en que queda la Novia, al final de la obra. El vacío de la Madre resulta de la pérdida del Novio, su último hijo. La infecundidad de la Novia se produce porque al morir su esposo, el Novio, se ha quedado sola, y en su huida con Leonardo nunca sostuvo relaciones sexuales con él.

Los casos de la Madre y de la Novia simbolizan, por otra parte, los sufrimientos de dos seres en la constante lucha de la vida con la muerte, desde un sentido cósmico. Este conflicto entre vida y muerte se expresa sistemáticamente a través de las flores. Ningún otro símbolo poesee dimensiones tan amplias, en la obra.

Las flores siempre han tenido una función muy significativa en la realidad poética. La flor ha representado a la vida como algo hermoso y a la vez como algo efímero. De ahí que puedan significar la vida y la muerte, lo positivo y lo negativo. Por eso se utilizan en las bodas y en los entierros. Este simbolismo antitético le proporciona un gran dramatismo. En ella combaten la vida y la muerte, como en el ser humano. La flor puede encerrar varios mensajes: por eso, las metáforas de Lorca son con frecuencia anfibológicas.

Siguiendo a González del Valle, vamos a ver cómo las flores expresan, a través de toda la obra de *Bodas de sangre*, los temas fundamentales: la esperanza de vida en la Novia y en el Novio, y la muerte que acecha a los protagonistas, como resultado de la huida de la Novia con Leonardo. Al final, servirán para significar el vacío y la esterilidad y el desenlace destructor de la tragedia. A veces, tendrán las flores implicaciones sexuales. Se ha dicho que es de tal importancia el papel de las flores que podía haberse llamado la tragedia *Bodas de flores*. La sangre y las flores poseen las ideas de vida y muerte.

En primer lugar, las flores representan, en *Bodas de sangre*, la vida en varias formas. Cuando la Madre habla de la vitalidad de su antiguo marido, recuerda su olor a clavel.

> Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, su padre, que me olía a clavel, y lo disfruté tres años escasos.

Un pasaje muy comentado de la flor como expresión de lo vital es el de la descripción de las medias caladas que el novio compró para la Novia. Dice la Muchacha:

> ¡Y compraron unas medias caladas!...¡Ay qué medias! ¡El sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (*Señala el tobillo*), un barco aquí (*Señala la pantorrilla*), y aquí una rosa (*Señala el muslo*)...
> ... ¡Una rosa con las semillas y el tallo!

Ronald Dickson observó que la rosa sugiere la fertilidad femenina. La rosa ha sido asociada a la poesía con el amor y el placer. Además, la rosa está colocada en el muslo, parte erótica. Y está unida al tallo (configuración fálica) y tiene semillas (punto de partida de la vida).

En la canción epitalámica que precede a la boda representa lo vital el laurel florido. En el primer pasaje, la criada besa a la Novia y baila a su alrededor. En el segundo, se mueve con algazara. Para González del valle la referencia al laurel florido, en el primer ejemplo, cuyo verdor es asociado a la eternidad, y la exaltación de la criada no es más que otra asociación metafórico-simbólica entre la boda y la implícita eternización, resultado del amor de los amantes. En la segunda cita debe despertar con el «amor florido», es decir, con las emociones de la unión entre el hombre y la mujer.

Otro ejemplo de la asociación poética entre la vida y las flores aparece en la escena en que la novia confiesa a Leonardo la atracción que ejerce sobre ella. «No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas». Leonardo ejerce sobre la Novia el efecto de un licor. Se siente embriagada y se duerme como si estuviera en «una colcha de rosas». Las rosas significan embriaguez por su fuerte aroma y el deseo carnal, expresado por el color rojo. Y esta embriaguez entre el hombre y la mujer engendra vida.

Otras veces, las flores aparecen vinculadas a la muerte. Al dejar de existir las flores se secan. La Madre, al hacer memoria de su marido muerto, alude a «una planta que da flores encarnadas y se secó». La planta la sembró el padre del Novio y se secó, después de

su muerte. La Madre describe a su hijo muerto: «Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas».

La muerte ejerció sobre Lorca una gran atracción. Por eso no nos debe extrañar que abunde esta significación en las flores. En el cuadro I del acto III, el Leñador 3° le pide a la Muerte que no cubra «de flores la boda», que no la convierta, implícitamente, en un cadáver. En el cuadro último la Mendiga (la Muerte) describe los cadáveres de Leonardo y del Novio: «Flores rotas los ojos, y sus dientes / dos puñados de nieve endurecida». Otro ejemplo muy significativo de las flores cortadas como símbolo de la muerte aparece al final de la obra, en la canción de protesta de la Madre contra los cuchillos. La Madre confiesa que «un cuchillito» tiene la habilidad de destruir a un ser humano. González del Valle ha visto en esta canción vínculos importantes entre el sistema metafórico-simbólico de los cuchillos (objetos de destrucción) con el más amplio de las flores (teniendo este último usos más variados).

> Con un cuchillo,
> con un cuchillito
> que apenas cabe en la mano,
> pero que penetra fino
> por las carnes asombradas
> y que se para en el sitio,
> donde tiembla enmarañada
> la oscura raíz del grito.

Añade González del Valle:

> De la metáfora-símbolo de la flor pasa Lorca al de la raíz, órgano básico de toda planta. Esta raíz (de la planta con flores, del ser; oscura porque la vida es una última instancia, algo indefinible, desconocido) es la del «grito» y por ello nos recuerda la entrada a la vida de cada individuo: con ese grito inicial se anuncia el comienzo de nuestra existencia.

En *Bodas de sangre* encontramos cuatro flores que merecen especial atención: el girasol, las adelfas, la flor del oro (que no aparece en botánica) y la camelia. Flores sobre las que hace interesantes comentarios González del Valle.

Las flores son elementos unficadores de otras figuras poéticas. Y facilitan la expresión de lo que ellas representan. Y no solamente su-

gieren la lucha entre la vida y la muerte. A veces, predicen acontecimientos, como sucede con la Mendiga, el caballo o la Madre. Así, el azahar anticipa el desenlace, cuando la Novia muestra su displicencia ante su próxima boda, dejando caer la corona de azahar; cuando Leonardo insinúa a la Novia su impureza, al decir que ella necesita una corona muy grande; cuando el Novio regala a la Novia azahar de cera que es tan irreal como los sentimientos de la Novia para su futuro esposo.

Otras veces, las dalias y la flor de oro indican también presentimientos. Así, en la canción epitalámica, cuando el Mozo 1° canta:

> Despierte la Novia,
> que por los campos viene
> rondando la boda,
> con bandejas de dalias....

Vemos, pues, que la metáfora y el símbolo de las flores sirven en *Bodas de sangre* como elementos unificadores que expresan claramente el sentido de la obra.

La tierra, lo vegetal y el río

La madre se destaca como un personaje de capital importancia en *Bodas de sangre.* Existe la identificación metafórica de la tierra en su función renovadora de las plantas con la Madre en su función renovadora de la especie. La idea de perpetuidad se encuentra en el concepto de simiente y de siembra. Perpetuarse es sembrar y hacer germinar. La buena simiente asegura el retoño de muchos tallos. Dice la Madre: «Es buena simiente (mi hijo). Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos». La boda representa el ciclo fertilizador de la tierra. Para la Madre el día de la boda es «la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos». Carecer de hijos es ser pobre. «Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios».

Lo femenino se simboliza en *Bodas de sangre* en su identificación con la tierra. La Madre es tierra fértil que ya ha asegurado la repro-

ducción. La Novia es tierra lista para la procreación. El olor a tierra es lo que ha arrastrado a Leonardo fatalmente:

> «Que yo tengo la culpa / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale / de los pechos y de las trenzas».

Si la tierra es lo femenino, lo masculino se halla en la virtualidad de la simiente. La familia de Leonardo se distingue por su masculinidad, su fecunda simiente. También la familia del Novio es de poderosa simiente. La Madre le dice a su hijo: «... tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo».

Consecuencia natural de la identificación Tierra-Madre es la identificación del hombre con lo vegetal, como advierte Gustavo Correa. El tema del árbol aparece referido al hombre. Las venas son ramas del árbol.

> Estas manos que son tuyas,
> pero que al verte quisieran
> quebrar las ramas azules
> y el murmullo de tus venas.

Los dos amantes fugitivos se comparan ellos mismos a dos espigas de trigo devoradas por la llama: «La misma llama pequeña / mata dos espigas juntas».

Bodas de sangre se abre con la imagen de la viña, promesa de la maternidad en el matrimonio que va a contraerse. La Madre habla del matrimonio mediante la imagen de árboles que dan frutos: «Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos».

Los hombres enterrados bajo tierra aflorarán a la superficie como matas de trigo: «... Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos...». La Madre hace alusión a los muchos familiares con la expresión ponderativa «ramas enteras de familias han venido». Leonardo con su presencia arrastra a la Novia, como si fuera una brizna de hierba. Y la carne de Leonardo se convirtió en mala hierba al ser arrastrado por la pasión.

El tema del árbol aparece otras veces unido al tema del río, como identificándose hombrerío. Los dos muertos son identificados a torrentes por la Mendiga que anuncia la fatal noticia:

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
quietos al fin entre las hierbas grandes...

La novia explica a la Madre la razón de su desvío:

> Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua, de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas...

En la nana que canta la Suegra de Leonardo al niño para que se duerma, en el cuadro II del acto I, hay una anécdota de sangre diluida en la identificación del hombre con el río. El caballo reconoce en las aguas de este río algo misterioso y se detiene y no bebe: «El agua era negra / dentro de las ramas». La visión queda enfocada hacia el caballo que muestra en sus ojos un brillo de puñal. Por sus patas corre otro torrente, el de la sangre: «La sangre corría / más fuerte que el agua». En la tercera parte de la nana la identificación con el río es ya evidente: «A los montes duros /sólo rechinaba / con el río muerto / sobre la garganta». El «río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos...», que hemos citado, se corresponde a: «el agua negra dentro de las llamas». Igualmente el río «muerto / sobre la garganta» nos recuerda a los «dos torrentes / quietos al fin entre las piedras grandes / dos hombres en las patas del caballo».

El río suele identificarse con la corriente sanguínea y la corriente de agua con el *pulsus venarum*, en muchos poetas. El río con frecuencia es símbolo de fertilidad o de la libido. Ya hemos visto cómo la Novia compara a Leonardo con un «río oscuro».

El caballo

Otro ejemplo de simbolismo dinámico estructuralmente unificador es el del caballo. Se repite en varias ocasiones y no es solamente un elemento del decorado campesino, como quería Bowra. Podemos decir que el animal cabalga a lo largo de todo el drama y se asocia principalmente con Leonardo.

El contenido temático y su distribución, en los tres cuadros del acto I, no es casual en el drama. Hay una clara relación entre la presencia de Leonardo y la del caballo. En el cuadro I está el Novio y su Madre. El II muestra a Leonardo y su familia. El III, la Novia y el Padre. Al caballo no se le nombra, por consiguiente, en todo el cuadro I. Se le mienta veinte veces en el II. Es el cuadro que corresponde a Leonardo. En el III se pueden distinguir dos partes, de acuerdo con el tema predominante. En la primera —el compromiso— no aparece, porque la relación es Novio-Novia. En la segunda, después de que «la luz va desapareciendo de la escena», un caballo pasa a ser el tema central del diálogo de la Criada y la Novia. Se le nombra tres veces, porque hablan de Leonardo.

El cuadro II coincide más intensamente con el símbolo del caballo. La nana sirve de clave para entender el significado del *leit motiv.* Su función ha de buscarse en quienes la cantan. Su significación es anfibológica. Sus palabras tienden a hacer dormir al niño (función inmediata) y se establece una relación entre el dormir del niño y el beber del caballo. Pero a la vez produce temores (función dramática) que brotan de las características del animal. El «no vengas, no entres» demuestra el temor del que canta. La visión del animal que se asusta y no quiere beber el agua introduce el *leit motiv* angustioso del drama. El caballo incorpora un aspecto del cosmos y del ser que se enraíza con el sentido de la tragedia. El desarrollo del drama lo enriquecerá como símbolo y lo revelará trascendido en Leonardo como advierte Villegas. La elección del caballo como núcleo temático y poético personifica la angustia que agobia a las dos mujeres por las andanzas nocturnas de Leonardo. La nana anuncia el futuro, tal como está intuido por ellas.

La angustia de la canción proviene de la del personaje central. La expresa: «dentro de los ojos / un puñal de plata», ya que asocia el tema del caballo al de la muerte y al motivo de cuchillos y puñales, presente en el drama desde el comienzo. La mirada de este caballo desesperado se tiñe de muerte: «a los montes duros sólo relinchaba / con el río muerto / sobre la garganta». Y el agua se convierte en sangre: «la sangre corría / más fuerte que el agua».

Más adelante la Novia describe a Leonardo como «un río oscuro, lleno de ramas...». Invirtiendo la imagen podemos pensar que la Novia era el río oscuro que atraía a Leonardo. Pero éste, como el

caballo, se detenía al borde sin atreverse a beber el agua que la Novia le ofrecía.

Después de la nana, a la entrada del marido, el tema del diálogo entre la Criada y la Novia viene a ser una continuación. Tan pronto como lo ve la mujer le pregunta por el caballo, lo mismo que la Suegra.

El tema del caballo desaparece, cuando se habla de la Novia y del Novio y del casamiento. Vuelve cuando las mujeres se quedan solas. Pero la actitud del caballo cambia respecto al agua. Antes no quería beber. Ahora, se «pone a beber». Ha predominado el oscuro río de la pasión y representa la entrega de Leonardo. El final del cuadro III, el símbolo se identifica con Leonardo. La Criada dice: «sentiste un caballo». La Novia acentúa el anonimato: «sería un caballo suelto de la manada». La Criada añade: «llevaba un jinete». Y lo identifica con Leonardo. El caballo se hace presente. Y la identificación caballo-jinete-Leonardo es total.

El tema del caballo en el acto I representa la etapa de contención y sufrimiento de Leonardo. En el II simboliza al pesonaje, en vías de realizarse cuando va a caballo o en vías de abandono cuando va en carro.

La Novia nos dirá que «un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho». La mujer es débil ante el poder que éste confiere al individuo. Leonardo comprende que su ser es ser hombre-a-caballo. Al aceptar el carro, parece conformarse con la docilidad doméstica y social. Al desechar el caballo, se aleja de su realización y de su destrucción. Esta renuncia es fugaz. La boda quiebra su tranquilidad y le encabrita. Había abandonado el caballo real, pero no el simbólico, su pasión enajenadora. Leonardo vuelve a ser el hombre del caballo al huir con la Novia. El caballo les conduce a la realización de la fuerza interior de Leonardo y también obliga al desplazamiento del Novio.

El acto III es consecuencia del encuentro de los dos jinetes: el que huye con el tesoro en la grupa y el que es impulsado por la deshonra y el dolor. El caballo domina físicamente la escena, símbolo de violencia. Cuando la sangre ha sido derramada, la pasión se calma y el caballo de Leonardo permanece quieto. El animal sirve de monumento, en el cuadro descrito por la Mendiga, como advierte Villegas.

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes, quietos al fin entre piedras grandes, dos hombres muertos en las patas del caballo. Muertos en la hermosura de la noche.

LA LUNA Y EL CUCHILLO

Otro de los símbolos muy significativos que constituye la estructura poética de la obra y le da profundo sentido es el símbolo de la luna.

La intervención directa de la luna, en el cuadro I del acto II, está precedida de una especie de invocación lírica de sentido imprecatorio que los leñadores dirigen a la misteriosa divinidad para que deje seguir a los hombres el camino del amor, como explica Gustavo Correa.

LEÑADOR 1.º:
¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.

LEÑADOR 2.º:
¡Llena de jazmines de sangre!

LEÑADOR 1.º:
¡Ay luna sola!
¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2.º:
¡Plata en la cara de la novia!

LEÑADOR 3.º:
¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1.º:
¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!

Esta invocación lírica con las exclamaciones que contiene refleja una honda conmoción. Hay una referencia a la claridad de la luna: «luna de las hojas grandes», y al color argentino de su luz: «llena de

jazmines de sangre» y «plata en la cara de la novia». Los tres adjetivos que se le aplican demuestran su soledad, su tristeza y su perversidad.

La luna actúa como si fuera un personaje en la tragedia de sangre. La tragedia resulta en virtud del ansia de sangre que la obsesiona. En su lírico soliloquio de metafórica densidad vemos acercarse la luna hasta el pecho de los hombres que han de morir. Con la metáfora del ojo —escribe Gustavo Correa— llega hasta las más ocultas reconditeces para apartar las sombras donde las gentes pueden ocultarse:

Cisne redondo en el río.
ojos de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy: ¡no podrá escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?

Y deja en el aire el instrumento cortante del cuchillo:

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.

Aparece como si procediera de las regiones frías: «¡Vengo helada / por paredes y cristales!» Y desea calentarse con el corazón rojo de sangre derramada sobre sus propios pechos:

¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho.

Al llegar las víctimas, el personaje extraño de la Mendiga (la Muerte) le indica la manera de realizar el sacrificio: «Ilumina el chaleco y aparta los botones / que después las navajas ya saben el camino». La luna quiere una muerte lenta para empaparse de sangre y calmar sus ansias.

Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo.

Vemos, por consiguiente, que la luna no es solamente el planeta que ilumina la escena, sino que constituye la razón de ser del derramamiento de sangre. Como divinidad cósmica de signo adverso al hombre rige su destino fatal y exige el sacrificio inmolatorio.

Otro símbolo significativo de la estructura poética es la navaja, como instrumento de este sacrificio, presente en toda la tragedia con carácter cósmico. Al comienzo recibe la maldición de la Madre: «La navaja, la navaja... Maldita sean todas y el bribón que las inventó». En el momento sangriento, al conjuro de la luna, adquiere matices cósmicos: «la luna deja un cuchillo / abandonado en el aire». Cuando los amantes van a ser descubiertos: «el aire va llegando duro, con doble filo». En el diálogo final entre la Madre y la Novia se desciende de lo cósmico a lo anecdótico.

Dice la Madre:

Vecinas: con un cuchillo
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.

Pero aun dentro de lo anecdótico, adquiere el cuchillo matizaciones cósmicas, en la figura mítica de pez, del *Romancero gitano*:

... un cuchillito
que apenas cabe en la mano
pez sin escamas ni río...

Vemos, pues, que las flores, la tierra, lo vegetal, el río, el caballo, la luna, el cuchillo y la Mendiga entrañan un profundo simbolismo que construye la estructura poética de la tragedia.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Nació en Aracataca (Colombia) en 1928. Se cría con sus abuelos en su pueblo natal hasta 1936 y hace sus estudios de secundaria en el colegio de los jesuitas de Bogotá y en un liceo. En 1947 inicia sus estudios de Leyes en la Universidad Nacional de Colombia sin que llegara a concluirlos. Por estos años hace sus primeras armas como escritor y comienza su dedicación periodística que, de una manera u otra, le acompañará siempre. En Europa hace estudios de cine, experiencia que, sin duda, deja impronta en sus novelas. Vive en Roma, París y Barcelona. En 1974 funda en Colombia la revista *Alternativas* y vuelve a residir en México. En 1982 obtiene el Premio Nobel de Literatura.

Sus novelas iniciales son *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961, publicada previamente en la revista *Mito* en 1958), *La mala hora* (1962), vuelta a publicar en 1966 sin las correcciones puristas que le habían introducido en la primera edición, purgada de americanismos.

En 1967 publica *Cien años de soledad*, que se convierte en el *best-seller* definitorio de la «nueva novela hispanoamericana» y que recibe hoy el tratamiento de las obras clásicas. Presenta la saga fantástica de la familia Buendía que cuenta la maldición que pesa sobre ella. Un narrador omnisciente da vida a un relato en que lo fantástico y lo cotidiano, lo folklórico y la denuncia social se funden en un todo inextricable y deslumbrador. La ruina final del espacio mítico creado —Macondo— no es sólo alegoría del mundo americano cuya realidad social se denuncia, sino de una visión apocalíptica que se podría aplicar a toda condición humana caída, en evidente eco de la narración bíblica.

Sobre el tema del dictador, tratado, entre otros, por Miguel Ángel Asturias en *Señor Presidente*, encontramos la novela siguiente titulada *El otoño del Patriarca*, discurso sin fin en que narrador y personajes se entremezclan. La especial elaboración experimental del lenguaje, el tratamiento del tiempo, la mezcla de datos de historia con otros fantásticos dan lugar a otra versión del «realismo maravilloso» de *Cien años de soledad*.

Crónica de una muerte anunciada (1981) se constituye de un modo más convencional: la capacidad fabuladora del autor se pone al servicio de una historia de *suspense* montada sobre un hecho mínimo y contada con un lenguaje más sobrio que el de las anteriores.

El Amor en los tiempos del cólera (1985) constituye, en fin, una sorprendente actualización de la novela bizantina.

Además de la pequeña pieza maestra que supone *El coronel no tiene quien le escriba*, también son reseñables las narraciones de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), las compiladas en *El negro que hizo esperar a los ángeles* (1972) y *Ojos de perro azul* (1974).

En su biografía cuenta también con la recopilación de su extensa obra periodística que ha ido apareciendo en sucesivos volúmenes. Más allá de sus opiniones políticas (su adhesión al dictador cubano Fidel Castro, por ejemplo), su obra literaria suscita un grado de aceptación que puede ser calificado sin exageración de unánime.

DESVELAMIENTO Y MUERTE

Pablo Luis Ávila

La historia que García Márquez cuenta en su novela *Crónica de una muerte anunciada* [1] se puede resumir en pocas palabras: el protagonista, Santiago Nasar, hijo único de una familia acaudalada de un pueblo de la costa colombiana, es matado por los gemelos Vicario, los cuales se proponen vengar el honor de su hermana Ángela, devuelta a la casa paterna, precisamente la misma noche de sus bodas, por Bayardo San Román, el marido, después de haber constatado que la esposa no era virgen.

La novela, cuyos hechos parece ser que acaecieron realmente el 22 de enero de 1951, en el municipio de Sucre (Colombia), coloca la historia en un rincón extraviado de América del Sur, en un pueblo anónimo y por lo tanto sin algún relieve en la imaginación del lector. Teatro de todos los hechos de la vida cotidiana, el pueblo vive envuelto en una monotonía donde lo insólito, la ficción y el engaño se alternan con igual intensidad.

Crónica se divide en cinco partes, cada una de las cuales aparece sin título o indicación alguna. La distribución de las páginas es bastante uniforme, con un ligero aumento de la primera a la última parte: 32 páginas, 36 páginas, 37 páginas y 39 páginas respectivamente. Las cinco partes, que de ahora en adelante llamaré texto A, B, C, D y E, comienzan en *media res* (anticipación de la muerte de Santiago Nasar) y se cierran con la muerte ya consumada del protagonista. También son cinco las historias con un protagonista distinto para cada una de ellas: relato primario (historia de *Santiago Nasar*), visita

[1] Barcelona, Bruguera, 1981.

del *obispo*, visita de *Bayardo San Román* y bodas con Ángela Vicario, bodas de *Ángela* con Bayardo y regreso a la casa paterna repudiada por el marido, y por último, persecución-venganza de los *gemelos Vicario.*

La novela se configura como un macrotexto. Cada uno de los cinco textos es una microestructura que se articula dentro de una macroestructura. Base de los cinco textos es, utilizando las palabras de M. Corti a propósito de *I racconti di Marcovaldo* de I. Calvino, «una combinatoria de elementos temáticos y/o formales que se actúa en la organización de todos los textos y produce la unidad de volumen». Existe incluso una progresión de discurso. Por ejemplo, aparte de la reconstrucción del crimen y del consiguiente proceso a los hermanos Vicario, resalta en modo particular la enmarañada relación entre Ángela y Bayardo, a veintitantos años de la dramática separación, y el regreso del novio engañado a la casa de la novia devuelta, en Manaure, cargado «con casi dos mil cartas que ella le había escrito» (pág. 153) y que nunca, ni en el momento de la *reconciliación*, tuvieron respuesta; el azaroso pasado cuartelero de Pedro Vicario, «su cicatriz de bala de sedal en el costado izquierdo», la «blenorragia de hombre grande... que exhibía como una condecoración de guerra» (pág. 98) y el final épico, adentrado con sus conmilitones en territorio de guerrillas; la sufrida viudez del buen Xius, el plagio, y, acto seguido, la *expropiación*, por parte de Bayardo San Román, de la casa que fue durante años demora de imborrable felicidad junto a la esposa Yolanda; la desconcertante historia de Flora Miguel, novia convencional de Santiago, que «se fugó de despecho con el teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros de Vicahada» (pág. 150).

Presentando la vida del protagonista en el momento de su muerte (técnica utilizada entre otras obras en *La hojarasca* y en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo*), García Márquez elige «desde un punto hipotético de un futuro ya finito, los sucesos y las sitaciones de un proceso vital igualmente finito» (K. Kulin). El autor se vale de un criterio que toma su origen a partir de una situación condenada al cerramiento. Técnica que podríamos llamar «método de la realización de la plenitud», la cual asegura al lector la perspectiva más amplia. Así como concentrando el relato en el espacio de hora y media (desde las 5,30 a las 7 de la mañana —tiempo de la historia—) García Márquez pone de relieve ulteriormente la imperativa exigencia de plenitud. Vive de este modo el lector, arrojado a

espacios temporales diversos, concentrados en un solo texto, a veces en una sola unidad narrativa, al mismo tiempo, el pasado, el presente y el futuro en ubicuidad temporal.

El autor de *Crónica* dedica al asesinato de Santiago Nasar una serie de relatos constituida, como hemos indicado, por cinco textos. Dichos textos, sujetos a una segmentación temática, presentan no sólo invariantes a nivel del enredo, sino también una estructura o forma de contenido que es portante para los cinco textos. Todos los personajes se presentan como puros antagonistas. Dicho antagonismo es fácil de individuar si se penetra en el nivel psicológico de cada uno de los textos: todos los personajes resultan alienados por la corresponsabilidad, reticencia y omisión de socorro en la muerte de Santiago Nasar.

A la unidad en el plano de los actantes se agrega una *unidad espacial*: el pueblo en donde se mueve Santiago, entre casa, amigos y la hacienda «Divino Rostro», y una *unidad temporal*: los cinco textos están íntimamente ligados por la hora y media en que se fragua el crimen, a pesar de que en el relato se alternen, sin un orden preestablecido, presente, pasado y futuro como modeladores de personajes y como creadores de indicios, a veces engañosos, a veces enrarecidos a los ojos del lector y de los mismos personajes de la historia, a veces, en fin, definitivamente extraviados en los recovecos de un relato cuyo bagaje de motivos, imágenes y significados son las cuentas de un collar ensartadas en obras anteriores y cuya utilización en *Crónica* es, sin embargo, harto evidente.

La estructura de *Crónica* sigue el planteamiento de los cuentos populares. Sólo que, a diferencia de éstos últimos, generalmente de fondo optimista, por los motivos anteriormente expuestos, esta *Crónica* colombiana tiene un final negativo. Entonces, si debido a ciertos elementos, por otra parte fundamentales en cuanto inherentes a su estructura, la novela de García Márquez puede ser considerada un texto *fuertemente funcional* y por lo tanto «encasillable» entre los cuentos populares, otros elementos igualmente válidos la colocan en el ámbito de la novela psicológica en cuanto puede ser considerada al mismo tiempo un texto *fuertemente indicial*. Por otra parte, el margen entre un género y otro es sutilísimo, y la índole inaferrable de los personajes no hace otra cosa sino confundirlos ya que no están proyectados en un plano bien delimitado: lo real y lo irreal-imagina-

rio se alternan y a menudo conviven en un mismo personaje, en una misma situación, favoreciendo claves interpretativas diversas.

El orden de las funciones en la historia es estable, aunque su aparición en el relato no siga la lógica del enredo, debido no sólo a exigencias de efecto narrativo, sino también a los continuos desplazamientos temporales producidos por las anticipaciones y por la perspectiva memorial del relato.

El anuncio y la consumación del asesinato de Santiago Nasar —relato primario— crea, como elemento anticipador, evidentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato. Lo que caracteriza el tiempo de *Crónica* es, utilizando las palabras de Segre a propósito de *Cien años de soledad* (*El tiempo curvo de García Márquez*), «el sobreponerse de una medición cronológica que ritma regularmente el tiempo de los sucesos, y de pulsiones temporales que anticipan el suceder, o prorrogan el pasado, haciendo girar a voluntad la rueda del tiempo hacia los momentos cruciales» de la gestación y de la consumación del delito. Los ejemplos distribuidos a lo largo de la narración «tienen la función primaria de aludir, al comienzo de un ciclo vital, a su conclusión», en modo tal que en cada uno de los cinco textos «el presente sea también percibido en la perspectiva de pasado que le dará el futuro» (*cfr.* Segre). Doy a continuación algunos de los numerosos ejemplos que contiene el texto: «El día que lo iban a matar Santiago Nasar se levantó a las 5,30» (pág. 9), «El día que lo iban a matar, creyó que se había equivocado» (pág. 16), «La mañana de su muerte... Santiago Nasar no había tenido un instante de duda» (pág. 161), etc.

Los momentos de anticipación mortal del protagonista son, a su vez, la transposición de otras anticipaciones mortales deseadas, en forma más o menos explícita, por la gente humilde del pueblo: ver muertos a todos los señores detentadores del poder y de la riqueza, desde siempre negados a ellos.

Crónica es un texto repetitivo: cuenta varias veces lo que ha sucedido una sola vez. Ahora bien, en el hilo conductor del relato se ensartan otros motivos que dan lugar a la creación de las microsecuencias autónomas o episodios de naturaleza dramática: la presencia fugaz del obispo; el viudo de Xius y la forzada venta de su casa; el pasado misterioso, legendario y truculento de Bayardo San Roman; el desdichado fin de Pedro Vicario y el fruto del despecho de

Flora Miguel. Tales microsecuencias, distribuidas sin un orden aparente dentro de la historia o que se van modelando y adquiriendo corporeidad a lo largo de dos o más textos, limando o a veces empañando el desarrollo lineal o repetitivo del primer registro de lectura, hacen de los textos algo estructuralmente más complejo, no por esto artísticamente más válido: diferencias estilísticas entre un texto y otro, diferencias adjuntivas, anticipaciones y retrospecciones temporales, puntos de vista (narrador homodiegético, narradores incompetentes, etc.).

García Márquez propone cinco variantes de la misma historia con cinco invariantes para cada una de ellas y cuya suma da una única historia vista desde cinco ángulos diversos. Y desde cada ángulo el autor propone, encerrados en el estuche mágico del pasado, resucitados, los pasados recuerdos con una cadencia multiforme, pilotados con una técnica de caleidoscopio: los mismos diminutos cristales colorados, el mismo resplandor, tal vez intensidades diversas para cada uno de los cercos trazados por la ávida mano del lector, pero los contornos y el corazón vítreo decididamente cambiantes, cautivadores, engañosamente definitivos e inéditos.

Tanta es la vastedad de motivos y tan amplio el arco de intensidades que uno cualquiera de los cinco textos es forzosamente diverso del anterior y del sucesivo. Tal es el número de *combinaciones* a que se presta el último novelar de García Márquez. Sólo que el autor de *Crónica* utiliza un porcentaje de temas, motivos y personajes tan alto que, si no la historia en sí o su estructura, los aspectos urbanos, el paisaje, la tipología y el planteamiento de «nuevos» personajes corren el riesgo de caer en la excesiva repetitividad de ciertos esquemas, situaciones y recursos estilísticos e imaginativos, los cuales, llegados a un punto de saturación, comienzan a mostrar sus límites.

Puesto que el relato primario y las microestructuras son los mismos para cada uno de los cinco textos, la tentación nos podría llevar a forzar el análisis de la novela con una operación que en no pocos aspectos se mostraría errada. Esto es, considerar intercambiable el orden de los textos A, B, C, D y E sin que el macrotexto —la historia— sufra alteración o menoscabo. Leer *Crónica de una muerte anunciada* partiendo del texto E, por ejemplo, y después pasar al C (el número de combinaciones desbordaría los límites de tal análisis), sería una lectura sugestiva ¡y realizable! pero no exenta de riesgos.

La historia que se cuenta en *Crónica* no es ni más ni menos que la metáfora de una correa de transmisión sobre la que se agolpan, en modo convulso y perentorio, una serie de personajes en vistosas y dramáticas fugas, retornos y emigraciones que no son sino la *transfusión temática* —y estamos siempre en el campo minado de las repeticiones— de otras obras (*Cien años de soledad* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* son, en este aspecto, modelos ejemplares y, por ahora, irrepetibles) gracias a la cual se revitaliza una historia harto común y que por sí sola expondría al lector su flanco más débil.

La movilidad de los personajes activos, protagonistas del relato primario y de las cuatro microestructuras, se articula en las siguientes funciones:

a)	Santiago	*frustrado* encuentro con el obispo; *supuesto* ayuntamiento (*¿frustrado?*) con Ángela; *visita* a casa de Nahir Miguel, de Flora: *frustrado* encuentro con Cristóbal, con la novia; *fuga*, perseguido por los Vicario; *frustrado* regreso a la casa materna; *regreso definitivo* a la casa materna; *regreso* al lugar de origen.
b)	Obispo	*frustrada visita*; *frustrado* encuentro con el protagonista, con el pueblo; *regreso* al lugar de origen.
c)	Bayardo	*visita* al pueblo, a la casa de los Vicario, a la casa de Xius; *bodas frustradas* con Ángela; *regreso* al lugar de origen; *visita y asentamiento* en Manaure con Ángela.
d)	Ángela	*visita* a la casa de Xius; *bodas frustradas* con Bayardo; *regreso* a la casa paterna; *fuga* del lugar de origen; *asentamiento* en Manaure, con la madre, con Bayardo.
e)	Gemelos	*visita* a la casa de Clotilde, de Faustino Santos, de Prudencia Cotes; actuación de la venganza, posiblemente *frustrada* por falta de indicios que confirmen la culpabilidad de Santiago; *regreso* a la casa paterna; *fuga* de la casa paterna; *asentamiento* (prisión); *asentamiento* en Rioacha (prisión); *asentamiento* de Pablo en Rioacha; *regreso* de Pedro a las Fuerzas Armadas; *fuga* de Pedro en territorio de guerrillas.

Pero incluso sumando a estos últimos los desplazamientos de los personajes secundarios (Dionisio Iguarán, Flora Miguel, Prudencia Cotes, Petronio San Román y familia, García Márquez y su hermana la monja, gentes ilustres, bailarines, músicos, etc.) la novela ofrece, paradójicamente, un cuadro limitado en cuanto a «representación escénica»: tan reducido, casi miniatura, es el municipio-universo marquiano. Por otra parte, la inextinguible aunque improductiva actividad de los actantes, el nomadismo congénito de su propia función y la búsqueda de su sede propia o de su «domicilio» irremediablemente malogrado, hacen del escenario de *Crónica* —estuche mágico lotmaniano— un muestrario de interminables minutos, espacios y horizontes donde los variopintos crepúsculos, repetidos diariamente, aunque disímiles, los inexcrutables ojos de los personajes-espectadores, lanzan sus luces inconcretas, sus faros extraviados, sus espejismos de destinos fatalmente inasibles.

El planteamiento de las posiciones temporales en cada una de las microestructuras, según el cuadro sinóptico trazado hace poco, es repetitivo, y la fórmula de tales repeticiones se plantea en un perfecto zigzag:

visita ——→ *fuga*
frustración ——→ *regreso*

articulado en los tiempos siguientes:

a)	*visita*	a Nahir a Miguel	*frustración*	con obispo con Ángela con Flora	*regreso*	herido mortalmente
	visita *fuga*	a Flora	*frustración*	«puerta fatal»	*regreso*	cadáver
b)	*visita* (*¿fuga?*)	el pueblo	*frustración*	Santiago pueblo	*regreso*	
c)	*visita*	el pueblo la casa de Ángela	*frustración*	Ángela y familia		
	visita *fuga*	la casa de Xius la casa	*asentamiento* *frustración*	en Manaure con Ángela intenta un	*regreso*	situación inicial

d)	*visita*	de Xius	*frustración*	daño, es repudiado	*regreso*	
	visita *fuga*	Manaure	*asentamiento* *frustración*	con la madre con Bayardo	*regreso*	situación inicial
e)	*visita*	a Clotilde al carnicero a la novia de Pablo	*frustración*	conciencia de haber actuado injustamente	*regreso*	casa paterna
	visita *fuga*	a la/de la prisión del pueblo	*asentamiento* *frustración*	prisión en Rioacha	*regreso*	cuartel territorio de guerrillas.

La inestabilidad de las posiciones temporales determina en los personajes un estado de irreversible soledad, de destinos truncados, dichos personajes, como consecuencia, viven en sentido negativo sus relaciones sociales, afectivas y amorosas. Todos los personajes son hijos de uniones generadoras de soledades, o descendientes de uniones convenidas y mal avenidas, frustradas e irreconciliables.

El amor-pasión en los emparejamientos de los personajes derivantes de uniones generadoras de soledades, surge y se agota por motivos y en estados psicológicos semejantes. Asimismo, tales emparejamientos, como en el caso del planteamiento de las posiciones temporales, producen sentimientos y reacciones repetitivos. La fórmula de tales sentimientos se plantea en un perfecto zigzag:

acercamiento ———→ *ocultación*

burla ———→ *alejamiento*

que está en la base de la organización temática o enredo, y que se puede esquematizar en la forma siguiente:

Santiago *acercamiento*: ama a María Alejandrina, a Ángela, a Flora.

ocultación-burla: amancebado con la prostituta, supuesto violador de Ángela, supuesta relación con Ángela a los ojos de la novia.

alejamiento: de la prostituta por conveniencias sociales, de Ángela por su noviazgo con Flora y por el de Ángela con Bayardo, de Flora por su supuesta relación con Ángela.

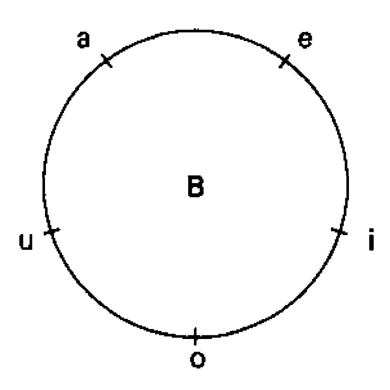
Obispo *acercamiento*: al pueblo, a su iglesia, al padre Amador, a Santiago.
ocultación: de su propia persona como símbolo de poder y esperanza.
burla: de los convenidos, ofrendas y óbolos quedan en manos de los feligreses.
alejamiento: del pueblo, de su iglesia, del padre Amador, de Santiago.

Bayardo *acercamiento*: al pueblo, noviazgo y bodas con Ángela, reconciliación con la esposa repudiada.
ocultación: de su propia identidad, del contenido de las 2.000 cartas sin abrir que le escribió Ángela.
burla: vuelve después de 27 años con una maleta que contenía las 2.000 cartas sin abrir que Ángela le había escrito.
alejamiento: de la casa de Xius, del pueblo, y con la supuesta reconciliación, definitivamente del amor de Ángela.

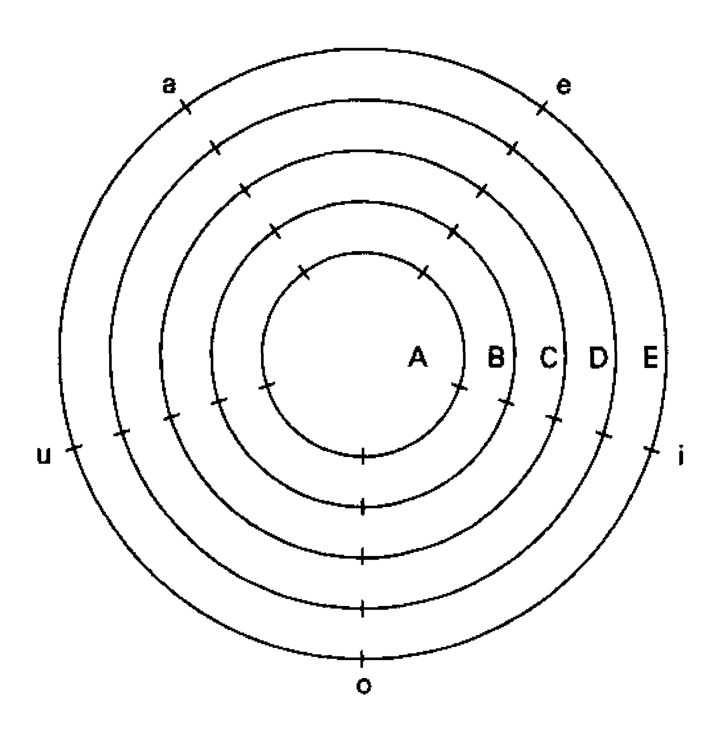
Ángela *acercamiento*: noviazgo y bodas con Bayardo, reconciliación con el esposo engañado.
ocultación: pérdida de su virginidad, del verdadero autor de su desgracia, de su amor por el hombre que la repudió.
burla: de su familia, de Bayardo: proyecta esconder la pérdida de su virginidad con burdas artimañas.
alejamiento. de la casa paterna, del pueblo, del hermano gemelo, de Rioacha, del cuartel.

Para comprender más claramente la estructura de la última novela de García Márquez, llamaremos con las vocales *a*, *e*, *i*, *o* y *u* el relato primario y las microestructuras. Se obtendrá con esta primera operación, y siguiendo el orden de la historia: para el anuncio y el asesinato del protagonista, la *a*; para la fallida visita del obispo, la *e*; para la visita de Bayardo y sus bodas con Ángela, la *i*; para las bodas de Ángela con Bayardo y su regreso a la casa paterna, la *o*, y

para la persecución-venganza de los gemelos Vicario, la *u*. Con estos elementos ya se puede trazar la primera fase de un esquema «ideal». Uno de los cinco textos, cualquiera que sea, lo representaremos con un simple gráfico, un círculo en el que se dispondrán el relato primario y las microestructuras:

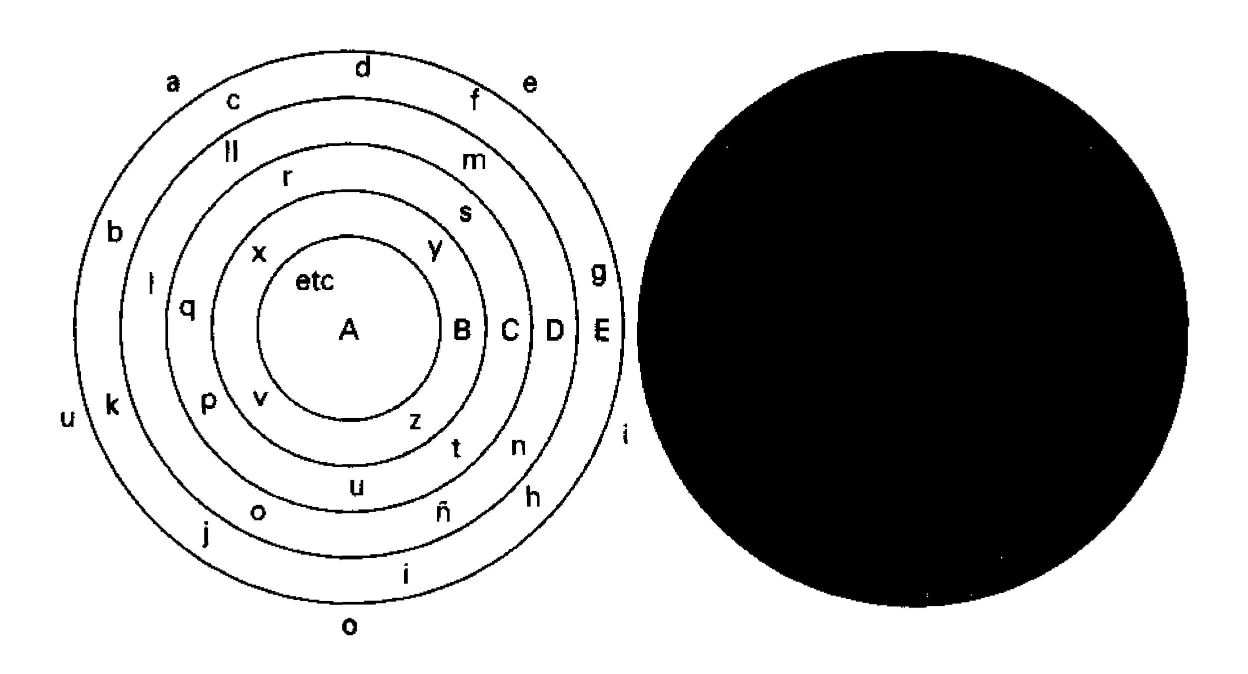


Si después imaginamos los textos A, B, C, D y E como otros tantos círculos concéntricos, y en cada círculo colocamos, como en el anterior, relato primario y microestructuras, según su momento de aparición en el macrotexto, obtendremos el sucesivo esquema:



Se dispone así de un gráfico donde se pueden observar, en perspectiva, los cinco textos, fundamentalmente *semejantes como enredo* (ambos contienen *a*, *e*, *i*, *o* y *u*), como *espacio narrativo* (págs. 32, 36, 36, 37 y 39) y como *intensidad narratológica* (drama antes del drama, asesinato del protagonista, fallida visita del obispo, visita y bodas frustradas de Bayardo, bodas de Ángela y retorno a la casa paterna, persecución-venganza de los gemelos Vicario).

Lo que diferencia un texto de otro, aparte el orden de aparición aparente de las microestructuras, son las microsecuencias autónomas o microsegmentos narrativos: elementos incorporados por García Márquez a la novela que funcionan como antiestrofas y que son una suerte de comentario irónico del texto. Para completar la evolución del gráfico, dichas microsecuencias se indicarán con las letras del alfabeto, excluidas naturalmente las vocales. Los micro-segmentos narrativos, con características y estructura propias diversas entre ellos en cuanto microrrelatos a todos los efectos, se colocarán en cada círculo en modo tal que el *todo* se recomponga al considerar el conjunto de todos los círculos desde una distancia infinita. La suma de los círculos: *vocales* + *consonantes* (totalidad de los textos A, B, C, D y E) dará la visión global de la historia narrada en *Crónica* y, como consecuencia, la unidad lineal del macrotexto. Unidad que no es sino la «combinación de elementos temáticos y/o formales» señalados al comienzo de este trabajo. He aquí las fases finales del esquema:



Un gráfico «ideal», como decía antes, que refleja, consecuentemente, un *supuesta* linearidad temática y estructural del macrotexto, pero que, obviamente, no la confirma. La fragilidad de lo representado en la fase final del esquema es debida a algunas objeciones que surgen tras la lectura de *Crónica.* Entre otras porque se echa de menos una profundización y examen atento de los caracteres de los personajes; que si aquí en *Crónica* es deficiencia, en los cuentos populares es característica esencial en cuanto son textos *fuertemente funcionales.* El continuo planteamiento de nuevas o repetidas situaciones en las que vienen a encontrarse cada uno de los protagonistas de las cinco historias (que de un texto a otro cambian su papel por el de personajes secundarios), hace que éstos se muevan desprovistos de los mínimos soportes caracteriales y psicológicos propios de los personajes de un texto *fuertemente indicial.* Asimismo las relaciones interpersonales son frágiles, ya que son trazadas en forma rudimentaria y accionadas por caracteres y psicologías informes que no alcanzan nunca una *definitiva madurez.*

Teniendo en cuenta estos aspectos, el lector podrá explicarse mejor, por ejemplo, la personalidad de Bayardo San Román, aparentemente contradictoria —que ya sería una caracterización—, pero en el fondo inconsciente dentro de su atropellada e intencionada complejidad y estructura irregular: personaje articulado en múltiples funciones, antagonista y al mismo tiempo víctima (como los gemelos Vicario), «héroe» negativo, burlador burlado, su condición de personaje injertado en un ambiente, si no hostil al menos prevenido por su condición de «extranjero», lo diferencian de la tipología de sus predecesores (Mr. Herbert, el senador Onésimo Sánchez, Nelson Farina, Blacamán el Bueno, etc.) con los que por otra parte, tiene muchos puntos en común.

Por el contario, la historia de los hermanos gemelos Vicario, sobre todo la de Pedro, con un pasado bien estructurado narrativamente y con un presente cuyas características formales y psicológicas los proyecta en el futuro como personajes bien delineados, dentro de sus caracteres simples, a veces primitivos y sin asperezas particulares, es la más consecuente (dentro de la historia que les ha sido asignada) y la que tropieza con menos fallos y recursos técnicos.

Entre los gemelos Pedro y Pablo, ejecutores materiales del crimen, matarifes de profesión, corre una sangre atravesada por afectos y recelos mutuos. Hasta que el todavía adolescente óvulo de su fe-

cundación los convierte, por decisión déspota de la madre, en peones a destajo del propio destino y del ajeno: ángeles vengadores, tremendos, ciegos. Ciegos más por la duda de la veracidad que respaldaba el gesto que estaban para cumplir, que por el sobrado valor de blandir la espada del honor mancillado. Así como el esposo quitó a la esposa el velo, el cual ocultaba el desfloramiento ocasionado antes de que yacieran en el lecho nupcial, así hizo la rabia de los hermanos de la esposa: despojaron de la vida —velo que oculta la *muerte*— al autor del primer *desvelamiento.*

Bajo el punto de vista del enredo el autor pone repetidamente en evidencia un hecho que acaece para después extinguirse, y que después es desarrollado nuevamente bajo un punto de vista diverso. Es una característica que ya despuntaba en obras anteriores, mas en *Crónica* se hace técnica. Técnica comparable a un collar de infinitas vueltas cuyas perlas, hermosas en su corporeidad y semejanza, lanzan anfibológicos destellos disímiles entre una y otra. Si se acepta esta tesis, en el caso de *Crónica* se podría hablar de técnica de *elemento cíclico*: repetida *muerte* y repetida *resurrección* del protagonista, repetidas *bodas* de Bayardo y Ángela y repetidas *frustraciones* y *desfloraciones*, repetida *persecución* y repetida *venganza* de los gemelos Vicario. Si a todo esto se agrega la resistencia por parte del autor a dar informaciones sobre el móvil del crimen, el intrincado tejido de las frases y el sentido deliberadamente frenante (repeticiones, alusiones, indicios, esquemas míticos y fórmulas mágicas, etc.) la riqueza metafórica, los particulares astringentes o, de todas formas, desorientadores; todo en un cuadro donde los motivos, situaciones y personajes se consuman en la ineluctibilidad e intransferibilidad de sus funciones, descubrimos que de sus cenizas se generan otros motivos, situaciones y personajes idénticos.

Crónica de una muerte anunciada podría llevar como lema: *Nada desaparece en esta crónica.* Pero cabría objetar, ¿todo se transforma, o se repite?

Dejando aparte estas y otras consideraciones hechas durante la lectura de esta novela de García Márquez, podría concluir sugiriendo que tal vez la tarea de la existencia individual consiste, como escribe T. Mann, en rehacer vivas y presentes, revestidas nuevamente de carne, formas ya dadas, un esquema mítico instaurado por los padres.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Nació en Madrid en 1888 y murió en Buenos Aires en 1963. Realizó sin gran aprovechamiento los estudios de Derecho y salió a la palestra como autor en una revista que creó su padre para él, *Prometeo*, que duró desde 1908 hasta 1912. En esta revista, Ramón (se le llegaría conocer en el mundo literario con el solo nombre) edita escritos fundamentales de las vanguardias entonces en ebullición, como el *Manifiesto futurista* de Marinetti.

Animador de la bohemia literaria, fundó la tertulia del Café Pombo, universalmente conocida por la pintura de Gutiérrez Solana en la que aparece junto a José Bergamín y Mauricio Bacarisse entre otros.

Tras la publicación de la colección de artículos titulada *Entrando en fuego* (1904), se dedica intensamente a la difusión de la literatura experimental en España con creaciones de no excesivo valor como las obras dramáticas *Ex-votos* (1912) o *El drama del palacio deshabitado* (1926).

Su amor por Madrid queda reflejado en una serie de títulos nada equívocos: *El Rastro* (1915), *Primera proclama de Pombo* (1915) (pliego suelto), *Madrid* (1920), *Nostalgias de Madrid* (1956).

Al «género» por él fundado de la greguería pertenecen los libros *El circo* (1917), *El Rastro* ya citado y *Greguerías* (1914).

La greguería está también presente en sus biografías de *Goya* (1928), *Don Diego Velázquez* (1943), y *Don Ramón María del Valle-Inclán* (1944).

Sus mejores novelas también están construidas sobre la greguería como técnica. Así, *El Doctor inverosímil* (1914), *El Chalet de las rosas* (1923), *La Quinta de Palmyra* (1923), *El novelista* (1923).

La greguería, al principio más amplia, después condensada como breve frase o brevísimo diálogo, ha sido definida por Ramón de diferentes maneras a través de las sucesivas entregas. En sí misma considerada, es un género, como frase que se engarza con otras en una obra amplia, es una unidad estilística.

En su autobiografía (*Automoribundia,* 1948) dice que las greguerías iban a ser «en la España de frase ancha, de franja lemática, de contextura refranera y grave, la captación de lo instantáneo, de lo que llamaba la atención sobre el vivir». En la edición de su *Total de greguerías* (1955) añade que adoptó el nombre de *greguería* por su significado de «algarabía», «gritería confusa» o sea «lo que gritan los seres confusamente en su inconsciencia, lo que gritan las cosas». Greguería, en síntesis, es, según su inventor, «Humorismo más metáfora».

No hay duda de la íntima conexión existente entre este procedimiento expresivo y la raíz del surrealismo e incluso del deseo inconsciente de toda literatura que intenta plasmar su descubrimiento en un hallazgo idiomático único e inamovible.

En fin, aunque la obra de Gómez de la Serna es muy extensa, no constituye una pieza maestra de la literatura universal, no obstante el interés de las greguería cuyo valor de hallazgo dejamos apuntado. El propio autor es consciente de ello: «han sido mi ilusión y mi pan. Gracias a ellas he vivido, he conferenciado, he viajado, he tenido contraseña universal».

LA GREGUERÍA «INTERTEXTUAL»

Luis López Molina

Los estudiosos de Ramón han puesto de relieve el lugar privilegiado que en su obra le corresponde a la greguería en cuanto núcleo o embrión en torno al cual se organiza la peculiaridad más notable del estilo. La cosa es sabida y huelga insistir en ella acumulando referencias. Para nosotros, se trata más bien de llegar a formular con rigor esa afirmación en gran parte intuitiva y, por lo mismo, imprecisa.

En la visión ramoniana del mundo aparecen reiterada e insistentemente focos de referencia o centro de atención a cuyo alrededor gravitan series muchas veces copiosas de imágenes o asociaciones inesperadas. El escritor se revela capaz de divagar y divagar creativamente sobre cualquier cosa, de tender puentes y más puentes entre algo que despierta su interés y los seres u objetos que en principio menos se le relacionarían, si bien al hacerlo el nivel de originalidad y belleza alcanzado no se mantiene constante. Se trata de una característica del todo consecuente con una mirada «espongiaria», es decir, multifacética, dirigida a la realidad circundante. Mirada múltiple, o mejor multiplicada, sin predilecciones (negada, pues, a toda jerarquización), que huye de la monotonía y topicidad, reveladora de relaciones inéditas e insospechables. Siendo así, la greguería —concebida como un procedimiento adaptado a la captación de lo instantáneo e irrepetible, duplicación inmediata y viva del hervidero innumerable de la materia— se constituye en hallazgo fundamental y en modo alguno hay por qué sorprenderse de su omnipresencia.

De acuerdo con este principio, y abundando en él, ha llegado a sostenerse que las obras de Ramón se reducen a una pura y simple

sucesión de greguerías. Aquí, si no un error craso, hay que ver al menos una precipitación de juicio; en todo caso, una desorbitación metodológica.

A nuestra manera de ver, y asimismo por razones de método, se impone una doble distinción:

a) Entre sintaxis «greguerística» y greguería propiamente dicha.

b) Entre greguería «autónoma» y greguería «intertextual» (al concepto y tipología de la segunda apunta en primer lugar la comunicación).

Intentaremos explicarnos.

Entendemos por sintaxis «greguerística» el predominio generalizado, desde que Ramón acuña su estilo característico, del párrafo breve y sobre todo de la tenuidad (tendente a inexistencia) de los enlaces extraoracionales. Tomando prestada una denominación a las artes plásticas, hablaríamos de «puntillismo sintáctico». A la sucesión de unidades textuales separadas por blancos tipográficos y poco o nada concatenadas corresponde en el interior de cada una la ausencia de conjunciones o de locuciones conjuntivas, a cuyo cargo está normalmente en el discurso la expresión de las transiciones del pensamiento. Procediendo así, Ramón es también de algún modo un primitivo.

A diferencia de lo precedente, que por su generalización llega a formar una atmósfera, la greguería propiamente dicha es algo concreto, localizable, identificable, distinto de su entorno. Como cualquier producto literario auténtico alcanza contenido en su misma forma, puesto que ésta implica ya por sí significación. En consecuencia, al insertarse en un enunciado que la rebasa, no renuncia a tonemas peculiares ni a determinadas interrelaciones internas que, unidos a otros rasgos, desempeñan papel delimitativo. Dicho de otra manera: constituye una subunidad textual englobada en otra más amplia pero diferenciable respecto de ella en la medida en que la condición de *literal* (destinada a ser reproducida en los términos que le son propios y sólo en ellos), postulable para todo discurso literario, tiene una densidad más marcada.

En un segundo momento de la reflexión, para distinguir adecuadamente la greguería «autónoma» de la «intertextualidad», el punto

de partida viene dado por las precisiones anteriores. Por greguería «autónoma» entendemos cualquiera de las numerosísimas unidades textuales mínimas, *sin contexto*, aptas para la lectura discontinua, que Ramón cultivó durante medio siglo y que de su mano han alcanzado popularidad e incluso dado vida a una acepción del diccionario académico. Y por greguería «intertextual» la que, manteniendo su forma más o menos reconocible, según se aleje menos o más de la formulación ideal hipotética, es *asimilada* por *un enunciado básico* como elemento constitutivo o ingrediente suyo. La oposición entre greguería autónoma y greguería intertextual equivaldría entonces a la que opone acontextualidad y contextualidad, con todas las consecuencias semánticas que implica. Volviendo a la greguería intertextual, el enunciado básico influye sobre ella y en reciprocidad es influido. Los grados de la asimilación se dejan definir y jerarquizar mediante criterios de índole sintáctica. Con arreglo a éstos se justifican —si estamos en lo cierto— los apartados que siguen. Todos ellos se ilustran con ejemplos espigados en un sector amplio de la obra de Ramón, ejemplos que podrían multiplicarse sin dificultad.

* * *

A) La greguería intertextual se formula igual que la autónoma. Coincide con una oración. Su asimilación por el enunciado básico es nula o mínima.

A 1) Aparece como párrafo aislado. La posibilidad-frecuencia de aparición es proporcional a la debilidad de los enlaces extraoracionales. Puede adoptar la forma de pensamiento o de manifestación verbal de un personaje.

> El cascarón de los senos está en los hombros (*Senos* I 25).
> ¡El rebuzno es el poema más sintético y urgente de la angustia amorosa! (*Retr.* 291).
> Las cazoletas del telégrafo son palomas ahorcadas (*Quinta* 90).
> Los pinos son el tupé de nuestros montes (*Quinta* 92).
> Las estrellas de mar aparecen en los primeros momentos del mundo con pretensión póetica de la materia (*Ensayos* 176).
> Las medias de seda negra parecen hacerse con las oscuras mariposas de la noche, y las de seda clara, con las de la mañana. (*Marip.* 159).
> El caballo de los toros dispara una última coz terrible a la muerte (*Ramón* 170).

La pelliza es la mitad justa de un gabán, la media tostada de abrigo (*Ramón*, 176).
En las peluquerías hay un momento en que imitamos al Cristo de Velázquez con su largo mechón sobre el rostro y la cabeza caída ...
Igual, igual (*Ramón*, 178).

A 2) Sin renunciar al carácter de oración, no constituye párrafo aislado sino que se apoya en otra u otras oraciones precedentes para completarlas, resumirlas o subrayarlas.

Quevedo es como la poderosa verja que rodea el cementerio ilustrado de su tiempo. ¡*La verja*! *Lo que tiene un cinemático movimiento como parpadeo vivo de lo de dentro hacia lo de fuera* (*Quevedo* 22).
Su éxtasis (de los mendigos ciegos) es casi el éxtasis de un árbol, de un olivo, o quizás más el de un sequerizo matorral por lo asentados sobre la tierra que están. ¡*Éxtasis arborescente de los ciegos* (*Guía* 184).
La mujer insiste en sostener que el alma está en la parte alta del cuerpo y separa el busto del pedestal, por una cintura de avispa (*El corsé es un frutero con peana*) (*Autom.* 124).
En esa hora última que hay que aprovechar, porque aún no se ha hundido el perfil,(...) Valotton tomó un croquis a la pluma (...) y Bertault (...) esa mascarilla (...). *La mascarilla mata definitivamente al muerto, Es el certificado de defunción de su parecido* (*Efigies* 126).

A 3) Es una oración conectada aditivamente con otra del mismo rango (copulativa).

La plaza dio un respingo (...) y un chaparrón de aplausos premió la hazaña, y *comenzaron a saltar en el ruedo los peces de los puros* (Torero 59).
Los grillos llenan de puntos suspensivos el terreno, y parece que revelan un contaco eléctrico (*Nostalgias* 170).
El sombrero es una alcurnia superpuesta, y estamos en momentos en que sólo se debe tener en cuenta la categoría inteligente (*Avent.* 285).
La lupa era el principio suelto del microscopio, y por eso se buscaba esa mosca tonta y resignada que se deja observar (*Nostalgias* 148).

B) La greguería intertextual se formula casi del mismo modo que la autónoma. Sintácticamente coincide con un sintagma nominal. Su asimilación por el enunciado básico es intermedia respecto de los tipos A y C.

B 1) Coincide con un sintagma nominal subjetivo.

Los senos con redecilla de los pulverizadores caían sobre las repisas con una sensualidad inexplicable (*Pelug.* 136).

Vestida con una estera de pleita que da gran rigidez a su cuerpo de caderas ceñidas, resaltan mucho más *los inevitables senos de los hombros* (*Autom.* 326) (*Cf.*: «Hombros de dama: senos de carne y hueso»).
Los carnavales tenían gran abundancia de caretas de muerte, y en los estandartes y en los disfraces había *costillares amarillos de húsares ya mondos y lirondos* (*Solana* 850-851) (*Cf.*: «Los húsares van vestidos de radiografía»).

B 2) Coincide con un sintagma nominal objeto directo.

Al abrir las contraventanas se encontró *las viruelas de la lluvia en los cristales* (*Quinta* 37).
Se ha llegado a no entrecomillar (...) como si el cajista o el linotipista se hubiesen olvidado de añadir *las patillas de lo ajeno que son las comillas* (págs. 132).
Nubes de ganados de *ovejas que ponían en el suelo ese entrecomillado* que hace a los caminos caminos bíblicos (*Nardo* 24) (*cf.*: «La gallina llena el suelo de asteriscos»)
Ya dije una vez que *ninguna calavera parece ser de una mujer* (*Autom.* 336).

B 3) Coincide con un sintagma nominal circunstancial.

A esos dos *capullos duros de los hombros* que no acaban de marchitarse más que con la muerte, se agarraba con entusiasmo Lope (*Lope* 71).
Todos los personajes, al inclinarse sobre los platos, parece que meten la cabeza bajo la *gatera de la guillotina* (*Efigies* 142).

B 4) Es desarrollo aposicional de un sintagma del enunciado básico.

Las ranas —esas bocas que saltan— no dejaban de arrear a la noche (*Secreto* 91).
Se tenían pequeños deseos conformistas como que pasase el primer automóvil, *el automóvil que peina el paisaje y le hace la raya* (*Quinta* 152).
Se ponía (Galdós) sus *negras zapatillas* abrigadas, de broches de cepo *gafas ahumadas para los pies* (*Nuevos* 759).
Se encuentran tiendas cubiertas de *arpilleras* esa *trama elemental que es el salto de la tierra a la túnica* (*Guía* 25).

B 5) Hace patente, mediante un elemento expreso (por lo general *como*) su carácter de símil, distanciándose así en parte del enunciado básico.

Pasó la *bandada de pájaros* como una *larga hilera de puntos suspensivos* (*Quinta* 160).
En todas las esquinas los *aguaduchos* con sus docenas de limones a la vista, son como *amas refrescantes de la ciudad* (*Atom.* 403).
Los que ponían *quevedos*, se los ponían como *bigoteras del mirar* (*Quevedo* 50).
Esa *perilla* que gastaba (Calderón) era como *vellón de llama hacia abajo* (*Nostalgias* 203).
La ermita rodeada de *botijos* como de *gallos blancos del agua* (*Goya*, 112) (*cf.*: «Jarra blanca, paloma de agua»).

C) La greguería intertextual se formula de manera distinta a como lo sería la autónoma. Elementos espúreos la desarrollan y pormenorizan. Su asimilación por el enunciado básico, a cuyas exigencias sintácticas y semánticas se pliega, es ahora máxima. La irreconocibilidad, en cuanto greguería, se sitúa en el límite teórico de este proceso de desvirtuamiento y disolución.

C 1) Se obtiene por selección de elementos.

Las patillas entrecomillaban a los espectadores castizos (*Torero* 50) (*Cf.*: «Patillas: cara entre comillas»).
Aquellos ayes sustituían al *humo*, que apenas era ese espectro sutil que más parece *nerviosismo* (Sic) *del aire* que sustancia alguna (*Secreto* 34).
Aparecen las primeras vértebras de la *tormenta* y en seguida está ya ahí toda entera como un *saurio del cielo* (pág. 158).
Puntúan (los murciélagos) y dan intención calladamente a *la hora* (el atardecer) (*Guía* 212) (*cf.*: «Los murciélagos puntúan la tarde»). Los *clowns*, en resumen, son una especie de *enharinados panaderos que preparan el pan de la risa* para todos (*Circo* 35).

C 2) Se constituye mediante remodelación sintáctica del enunciado básico.

Los pobres caballos, con sus panuelos sobre un ojo —parece que les duelen las muelas en un ojo fueron dejándose la vida (*Torero* 116) (cf.: «A los caballos con un ojo vendado parece que les duelen las muelas en un ojo»).
Había visto deslizarse, cabalgando sobre sus finas muletas, muchas arañas (*Secreto* 98) (cf.: «Las finas muletas de las arañas»).
Pareces haber puesto paréntesis a un beso posible (*Medios* 361) (*cf.*: «La que se pinta los labios pone entre paréntesis un beso posible»).

Cuando le veía ponerse (...) su capa después de dar una larga al ambiente, me levantaba y me iba alegre (*Nuevos* 614) (*Cf.*: «El que se pone la capa le da una larga al ambiente»).
El joven, hundido en el sillón más cómodo, ponía guiones de cigarrillos en sus pensamaientos (*Cólera* 43). (*Cf.*: «El fumador pone guiones de lumbre en sus pensamientos»).

C 3) Se hace meramente nuclear, Es decir: una comparación o asociación de índole gregueristica, sin alcanzar formulación expresa sintética y eficaz, subyace al enunciado básico viniendo a ser como «estructura profunda» suya.

En todos quedó la imagen de aquel *seno hacia adentro*, aquel seno cuyo cono invertido tenía el vértice en el corazón (*Torero* 97) (*Cf.*: «Rosa: seno hacia dentro»).
Los senos sólo tienen una competencia y sólo luchan con las redondeces de *los hombros que son otros senos más duros, más perennes* y más buenos (*Senos* IV 37) (*Cf.*: «Hombros de dama: senos de carne y hueso»; y segundo ejemplo de B 1).
Los senos debían ser francamente *corolas* con sus pistilos en la concavidad, ser declaradamente dos flores, en vez de ser eso mismo abortado y cohibido (*Senos* IV 38) (*cf.* de nuevo: «Rosa: seno hacia dentro»).
Esa supresión en las máquinas de escribir actuales de las *dos lágrimas pasionales de lo escrito*, hace que los originales a la imprenta vayan sin sus necesarios *signos de admiración*, y así poco a poco, se vaya perdiendo (...) esa espontaneidad ferviente que suponían esos *pendientes que* de vez en cuando *necesita el párrafo* (pág. 63) (*Cf.*: «Signos de admiración: lágrimas de lo escrito»; o. «Signos de admiración: pendientes del párrafo»).
A veces uno de los contertulios de la taberna abre un estuche. Todos se suben encima de sí mismos y se agrupan alrededor de él, acercándose mucho a la joya como cortos de vista (*Guía* 30) (*cf.*: Los que se aúpan para mirar a la vez algo pequeño parece que se suben encima de sí mismos).

* * *

Si admitimos —como parecer legítimo— que un género literario se constituye como tal sobre la base de rasgos dominantes cualitativa o cuantitativamente, lo esencial de Ramón vendría dado por su visión fragmentaria de la realidad. «Escritor sin género», se ha dicho de él. Pero lo que en rigor hace es *cuartear* los géneros heredados,

desmantelarlos incluso, para llevarlos a su terreno propio: lo que a falta de etiqueta disponible se ha llamado «ramonismo».

Ahora bien: si el mundo es disperso, asistemático, aleatorio, la asociación libre (y con ella la greguería) se convierte en un método de conocimiento. Tiene por tanto que ser reivindicada y cultivada disolventemente. La rebeldía que esto implica, aunque notable, no llega a ser total. Respecto de la formalización semiexplícita constituida por la tradición literaria en que su obra se inserta, Ramón llega a un compromiso. Retiene los motivos (unidades menores) que vienen de ella, reelabora los temas (conjuntos aún unitarios pero ya complejos) y suelen deshacérsele los argumentos, tramas, asuntos o como se les quiera llamar, es decir, la concatenación rigurosa y apasionante de los acontecimientos, incompatible con la índole de su talento.

Volviendo a las greguerías intertextuales, por encima del papel que cada una desempeña en cada caso concreto —generalmente es dinamizador o metaforizador del enunciado básico (remitimos para ello a los ejemplos en particular)—, parece corresponderles en su conjunto la función de contribuir a la «apropiación» de los modelos genéricos disponibles, preexistentes, para acercarlos al designio propio y hacerlos servir desde y para él. La gradación que hemos procurado esquematizar —con la greguería = párrafo aislado, en un extremo, y la greguería *nuclear*, en el otro— ilustra el tira y afloja de ese esfuerzo acomodador, marca los límites operativos de un recurso, probablemente inconsciente en el autor pero no por ello menos definitorio de su manera de escribir. Si haciendo un esfuerzo de abstracción nos imaginamos la obra ramoniana — vastísima y multiforme— como un significante global, incluso de otros parciales a los que connota retroactivamente, podríamos asignar en él a la greguería intertextual un papel bastante preciso : contribuye, no sola sino junto a otros procedimientos que requerirían estudio aparte, a la greguerización del discurso narrativo, y secundariamente del ensayístico, a fin de asimilarlos al rasgo primero y subordinante, es decir, a la visión «espongiaria» de la realidad.

LEOPOLDO MARECHAL

Nace en Buenos Aires (Argentina) en 1900. Su padre, Alberto Marechal, es de ascendencia francesa, su madre es hija de navarros establecidos en Argentina. Su educación familiar, siempre presente a lo largo de su vida, es la propia de un ambiente obrero y cristiano. Tras una breve experiencia como empleado de una fábrica de cortinas, cursa sus estudios de maestro que termina en 1919.

Vive diversas adscripciones políticas: socialismo, peronismo, etc. y desempeña diversos cargos oficiales en Argentina y Europa. Es imporante para explicar su dedicación literaria señalar el contacto que mantuvo en su juventud con otros escritores de la época: Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Girondo, Norah Lange, Ricardo Molinari...

Su condición de cristiano militante y político izquierdista (no tan rara en Argentina) ocasiona ciertas actitudes polémicas, entre las que destaca el artículo en la revista *Primera Plana* titulado «La Isla de Fidel», a la vuelta del jurado «Casa de las Américas» del que había formado parte por invitación de Cuba en 1967 junto con García Márquez y Roa Bastos. No obstante, siempre señalará la incompatibilidad entre el materialismo, propio del marxismo, y la fe cristiana.

En 1970, a punto de salir su última novela *Megafón o la guerra*, muere de un ataque al corazón. A estas alturas había conseguido ya un amplio reconocimiento en los ámbitos literarios hispano-americanos.

Héctor M. Cavallari ha distinguido cuatro etapas en su producción lírica que se corresponden con sus distintas etapas ideológicas, aunque sin solución de continuidad y teniendo en cuenta el trasfon-

do permanente (más o menos implícito) de su formación básica. La primera, exaltadora de la materia, es optimista y comprende sus versos de juventud *Los aguiluchos* (1925), obra bien pronto repudiada por su autor, y *Días como flechas* (1925). La segunda corresponde a un período de inquietud metafísica, de origen más bien platónico que explícitamente cristiano: es la fase de *Odas para el hombre y la mujer* (1929). La tercera se caracteriza por la temática de la exaltación del alma por encima de la materia: desde *Laberinto de amor* (1936) hasta *Sonetos de Sophia y otros poemas* (1940). La cuarta supone un centrarse en la realidad histórica: *Heptamerón* (1966) y *El poema de Robot* (1966). Póstumamente aparece *Poemas de la creación* (1979).

Parecidas claves entrañan sus novelas simbólicas *Adán Buenosayres* (1948) cuya redacción comienza en 1930 y que es su obra más famosa, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) y la póstuma *Megafón, o la guerra* (1970). El carácter metafísico del símbolo (el «viaje» en la primera y el «banquete» en la última) se asienta sobre datos autobiográficos expresados de modo a veces bastante transparente.

Añadamos, en fin, los títulos de su producción dramática, *Antígona Vélez* (1951), *Las tres caras de Venus* (1952) y *La batalla de José Luna* (1967) más las póstumas *Athanor (sainete alquímico)* (1975) y *Don Juan* (1978). Todavía dejamos sin considerar los cuentos y los ensayos, obras, aunque de menos interés, no desdeñables.

LA SEMIOSIS SIMBÓLICA EN LA POESÍA DE LEOPOLDO MARECHAL

Edelweis Serra

1. El carácter simbólico del mensaje poético marechaliano tiene su principio de pertinencia o razón de ser que el receptor ha de detectar como motivación para el acto interpretativo. La recurrencia al símbolo proviene de la cosmovisión del poeta, de su temática donde destacan la apetencia y la búsqueda humana del Absoluto. El signo con valor de símbolo póetico se especifica en Marechal por su cualidad metafísico-religiosa. El poeta se aventura siempre en su obra por los territorios de lo indecible para manifestarlo articulado en el discurso simbólico. Y este discurso simbólico apunta, pues, a articular lo inexpresable en uno de sus modos y grados: el sentido trascendente y último de la existencia.

La simbolización poética, arraigada en experiencias extralingüísticas, se expresa por el lenguaje en virtud de la pluralidad de codificaciones de que es capaz la lengua y gracias a su permeabilidad a las manipulaciones expresivas que sobre la misma puede ejercer el poeta. Los símbolos poéticos pertenecen a una semiótica connotativa ya que, sobre el significado denotativo del universo significante, se superponen como una nueva comunicación y como una nueva expresión correspondientes al significado simbólico connotativo.

Marechal ha hecho una suerte de profesión de fe en una «energía viviente de los símbolos:

> ...Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran. Hay símbolos que muerden como perros furiosos o patean como redomones, y símbolos que se abren como frutas y destilan leche y miel. Y hay símbolos que guardan, como bombas de tiempo junto a las cuales pasa uno sin descon-

> fiar, y que revientan de súbito, pero a su hora exacta. Y hay símbolos que se nos ofrecen como trampolines flexibles para el salto del alma voladora. Y símbolos que nos atraen como cebos de trampa, y que se cierran de pronto si uno los toca, y mutilan entonces o encarcelan al incauto viandante. Y hay símbolos que nos rechazan con sus barreras de espinas, y que nos rinden al fin su higo maduro si uno se resuelve a lastimarse la mano (*El Banquete de Severo Arcángelo*).

Esta tipología de los símbolos expresada metafóricamente indica el dinamismo involucrado en el símbolo en su capacidad de significar polisémicamente. Se sabe que remotamente el fundamento del símbolo reside en esa facultad cognoscitiva del hombre que es la *asociación*, espacio de contenido emotivo-afectivo. Este poder de asociación se patentiza en la poesía de Marechal. En ella se dan las tres dimensiones del símbolo señaladas por Paul Ricoeur: cósmica, onírica, poética. El simbolismo poético marechaliano es cósmico en tanto extrae sus representaciones del mundo concreto y visible; onírico, en cuanto diseña una imagen arquetípica; poético, ya que es discurso y construcción artística.

2. El viaje como símbolo es insistente en la poesía y en las novelas del escritor argentino. Obviamente el simbolismo del viaje es tributario de la tradición cultural que lo nutre desde fuentes clásicas y cristianas. El propio autor lo ha explicitado, como se conoce, en sus *Claves de «Adan Buenosayres»*, pero tanto en su poesía cuanto en su narrativa dicho simbolismo aparece remozado de contemporaneidad, en un *aquí y ahora* de peculiar relieve. El viaje del héroe en *El Centauro* (1940) y en *El Poema de Robot* (1966) es un itinerario espiritual, metafísico y religioso del hombre contemporáneo en busca de salvación sobrenatural. En esta búsqueda es recurrente otro símbolo, el de la Rosa iluminante, el «norte de la Rosa», el «semblante de la Rosa», figura mandálica simbolizante del Absoluto divino, del Centro divino.

El mítico Centauro del poema es símbolo de la sabiduría antigua anterior al cristianismo, es el enunciador de una nueva era: la del «nuevo Señor de los Caminos». Ante los interrogantes del poeta-héroe que ha «extraviado el sendero / que ilumina la Rosa», el Centauro responde:

> Yo te anuncio al donodo
> cazador, al perenne

sagitario que acecha
sin carcaj ni lebreles
(...)
Porque a la muerte misma
cazó y a la serpiente,
vestido con el traje
severo de la muerte.

Así comienza una serie simbólica en torno a la figura de Cristo Redentor; los simbolizantes *Música* y *Tañedor* son preeminentes:

Bajada de los cielos
y vestida de carne,
la Música en persona
visitó a los mortales,
para entonar el himno
que rompe toda cárcel
(...)
no hay tierra que desoiga
ni cielo que no alabe
al Tañedor que pisa
las aguas sin mojarse.

Música y Tañedor se identifican en quien como nuevo Orfeo abre a los mortales la senda de la inmortalidad. El contexto evangélico del Tañedor «que pisa / las aguas sin mojarse» lo encontramos en Mateo, Marcos y Juan: Jesús caminando sobre las aguas del lago hacia la barca de los Apóstoles.

El viaje simbólico de cuarenta días por el desierto que cumple ritualmente el héroe después de abandonar el dominio del diabólico Robot, también se inscribe en la tradición evangélica (los cuarenta días de Jesús retirado al desierto), pero actualizado en mundo tecnocrático contemporáneo donde el fenómeno de la secularización y desacralización —según el contexto del poema— endiosa a cierta ciencia y a cierta tecnología ignorantes de la «cuarta dimensión» del hombre. El viaje del protagonista de la gesta contra Robot simboliza estadios espirituales de penitencia, purificacion e iluminación que transforman la vida del héroe, particularmente en el encuentro con el Hombre misterioso (símbolo de Cristo) que lo conduce hacia «donde un árbol erguía su mástil absoluto». El simbolismo del árbol «que llovía» desde sus espesuras «un relente de oro» un «árbol que

llovía y que cantaba» se refiere a la Cruz, al Verbo y a los frutos de Gracia redentora con cuyo alimento el héroe restaura su dignidad como persona y puede así emprender el regreso al mundo de Robot, destruir al monstruo y bailar sobre su triste carcasa para enseñanza de la humanidad contemporánea.

En los indicios poéticos de Marechal ya aparece el simbolismo de la mujer, uno de los vértices de su obra lírica y narrativa (incluso de la dramática). Abrevado en la tradición neoplatónica, judeocristiana y dantesca, adquiere cariz propio y original relieve en *Odas para el hombre y la mujer* (1929), precisamente en los poemas «Oda didáctica de la mujer» y «Niña de encabritado corazón», donde el poeta es el celebrante del eterno femenino en su dimensión metafísica, puente hacia el misterio de la Gracia y de la Redención

> Por el eje de la tierra la pusieron
> de norte a sur atravesada.
> El mundo gira sobre su mujer.
> (...)
> Un misterio la sigue: quien la toque
> nacerá para siempre.

En el soneto «De Sophia» (*Sonetos a Sophia*, 1940) persiste el símbolo de la mujer como eterna sabiduría cuyo Señor «tiene un prado sin otoño». Y en *El Viaje de la Primavera* (1942) el simbolismo femenino da lugar a una construcción mítica de la patria joven en tanto esperanza que renace gracias al tiempo cíclico y al permanente renacimiento de la vida. La concepción simbólica de la mujer se reitera con mayor intensidad y complejidad en las novelas de Marechal. *Adán Buenosayres* (1948) incluye destacadamente el papel protagónico de la simbólica Solveig celeste del «Cuaderno de tapas azules» en la vida del héroe, y una constelación de mujeres simbólicas tienen vigencia en *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) y en *Megafón o la guerra* (1970) en tanto figuras decisivas en el camino del héroe hacia la «Cuesta del Agua» y «La Batalla Celeste», respectivamente.

En «El canto de la alegría» del poemario *Heptamerón* (1966) el símbolo femenino se simbioza con el de la Nave con sentido de salvación por intermediación mariana y eclesial:

> La embarcación entera cabía y navegaba
> en una mano abierta de mujer.

La nave es el arca y el áncora de salvación, que ya en *Adán Buenosayres* está representada por la barca de Ulises protegida por Nuestra Señora del Buen Aire a cuyo bordo Adán conduce a sus escolares hacia las Islas Bienaventuradas. La mujer única y simbólica, *Madonna Intelligenza* o *Intelleto d'Amore* de los *Fedeli d'Amore*, entre los cuales se encontraba Dante y de los que se declara seguidor Marechal, es, como «Dama enigmática», «la Raquel de los hebreos, la Sophia de los gnósticos, la *Janua Coeli* (puerta del cielo) y la *Sedes Sapientiae* (asiento de la sabiduría) que los cristianos entendemos en la Virgen Madre».

Un motivo simbólico insistente en la poesía marechaliana es el *Sur*, patria de origen, lugar de epifanía a partir de los *Poemas australes* (1938), sitio misterioso «donde tierra y cielo se juntan», «se abrazan», según dice el poeta en su «Arte poética». Es en ese Sur simbólico donde se dió el surgir temprano de la vocación poética:

Tempranamente, allá en el Sur, oh Días,
el esplendor terrible de las formas
enamoró mis ojos y despertó en mi lengua
los urgentes afanes de la música.

En el poema «Gravitación de cielo» el poeta recuerda a los hombres del Sur cómo el cielo «gravitaba sobre nuestras cabezas», cómo la luz venía del Oriente y «traía un vuelo de paloma sobre las tierras y las aguas» con clara referencia a la imagen bíblica del Espíritu Paráclito:

Entonces, apretado como un libro de enigmas,
  el universo hablaba,
y era el suyo un idioma de animales y flores
  resplandecientes.
Y era un idioma obscuro, pero dulce al oído,
  como la miel de la palabra
  cuando se pone de rodillas.

En el cósmico Sur de dilatadas praderas y anchurosos cielos, el poeta adolescente ha vivido «una edad escondida entre flores: /ha dejado en mi lengua un entrañable / sabor de paraíso». Vocación poética y vocación metafísica se unifican: poesía y plegaria («la miel

de la palabra cuando se pone de rodillas»), poesía del alma —esa Niña-Que-Ya-No-Puede-Suceder»— la «Niña de encabritado corazón» para quien «Amor en tierra nunca logra el tamaño de su sed». El simbolismo marechaliano aspira a lo que el poeta denomina constantemente en su obra: el «Hermoso Primero» y el «Hermoso Absoluto». Y así coronará el final del *Heptamerón* en el «Tedeum del poeta»:

> Y en mi mano pusiste las hebras de lo hermoso,
> con que seguir Tu rastro en laberinto.
> Yo soy el rastreador que buscaba Tu huella
> con mis ojos del Sur,
> en el semblante de las criaturas
> pronunciadas también por tu Verbo admirable.

Marechal, poeta cristiano, ha encarnado el misterio del Redentor en las figuras simbólicas del *ciervo herido* («El ciervo herido» 1940), del *Admirable Pescador* (en el soneto del mismo nombre incluido en *Sonetos a Sophia*, el *Arquero de la pena* (el celeste Tañedor, al que ya he aludido) con sus variantes: «piadoso escándalo de Arriba», «pimpollo exacto», «Niño de oro», «Hombre total», y otras que cuajan en el poema «Cristo» del cuarto día del *Heptamerón*, texto que condensa el simbolismo del Centro crístico esparcido en toda su obra. En este poema reitera el simbolismo femenino focalizado en la Virgen Madre: «Aquella que florece / como el cedrón junto a las aguas»; «Aquella / la que pisa la luna y el dragón», «Eva segunda», con claras reminiscencias bíblicas.

Los dos extensos poemas póstumos de Marechal reunidos en el libro *Poemas de la Creación* insisten sobre la tendencia simbólica del mensaje y el estilo marechaliano. En el «Poema Psiquis» el poeta desarrolla una fusión mítica con la criatura a quien Júpiter volviera inmortal para trazar simbólicamente el drama del alma entregada a «los telares de la música», a derramar entre los hombres el «Agua viva» de la poesía, aun en las «nobles agriculturas de la soledad» y del retiro mientras afuera «lloran los cocodrilos». Psiquis es el símbolo mítico de la poesía inmortal que salva al hombre sea cual fuere su circunstancia histórica. En el «Poema de la Física», con asombroso conocimiento de la ciencia físico-matemática contemporánea, Marechal poetiza en torno al dominio de las formas corpóreas. Poema

conceptista, pedagógico, en su discurso anida el simbolismo de lo corporal en tanto Libro y Templo que reclaman al Uno, el Ser Que Es: «Tal el nombre que Se dio en la llama» (o sea, en la zarza ardiendo desde la cual Yahvé habló a Moisés).

3. Reseñado sucintamente el simbolismo predominante en la poesía de Leopoldo Marechal, es posible admitir como conclusión que la misma delata una actividad semiótica verbo-simbólica (o poético-simbólica) consciente, intencional. La organización de los símbolos manifiesta en la obra del argentino una voluntad constructiva, una conciencia de su sentido; ellos se vinculan a la experiencia vital, personal del escritor, a su estética y a su ideología.

Esta poesía privilegia a sabiendas al sintagma simbólico para comunicarse, expresarse, estructurarse y producir sentido. El símbolo no se da aisladamente sino orgánicamente, integrado al sistema poético. El repertorio de símbolos marechalianos genera campos semánticos interactuantes en la obra poética concebida como un todo. El simbolismo es el principio unificador de la construcción poética y el vector de sus significados. Acaso esto se relacione con las declaraciones del propio poeta en su «Arte poética»: en su concepción *ad intra* o «forma sutil» del poema para «proferirlo *ad extra* en los cauces del idioma», recurre al procedimiento cimero del decir poético, el símbolo fundante en cuanto éste *es* y *significa*, como ya afirmaban los románticos alemanes, y en tanto instaura la unidad forma-sentido.

LUIS MARTÍN-SANTOS

Nació en Larache (Marruecos) en 1924 y murió en Vitoria en 1964 como consecuencia de un accidente de automóvil. Estudió medicina en Salamanca y se doctoró en la entonces Universidad Central de Madrid. Especialista en psiquiatría, fue director desde 1951 del Hospital psiquiátrico de San Sebastián y es autor de varios libros de su especialidad.

Ocupa un lugar destacado en la historia de la narrativa española contemporánea gracias a su novela *Tiempo de silencio* (1962). Tras su muerte se han publicado dos libros suyos más: *Apólogos y otras prosas inéditas* (1970) y la novela inacabada *Tiempo de destrucción* (1975).

Tiempo de silencio es una novela gozne que aúna el género de crítica social hasta entonces en boga con un tratamiento novedoso de los recursos narrativos. Ambientes, personajes, instituciones aparecen patentemente (apenas en clave) a través de sus páginas (es tópico referirse a la ácida crítica que realiza de Ortega y Gasset) descritas con aguda perspicacia. A la vez, rompe con los usos de la novela tradicional con respecto al tratamiento del tiempo así como de otros principios de construcción novelesca.

Como dice Alfonso Rey, *Tiempo de silencio* participa simultáneamente del modelo clásico y del moderno: «distribuye la narración en tres momentos, pero la abrevia considerablemente; combina el relato lineal de la historia de Pedro con los frecuentes saltos atrás, tratándose de acciones secundarias; sustituye los capítulos por secuencias no numeradas, pero deslinda tajantemente las fronteras entre éstas».

En fin, Pedro es un investigador de carne y hueso en un Madrid real y, a la vez, es un personaje novelesco que, con su historia, ilustra

un gran espectro de su sociedad y determinadas facetas permanentes en la condición del ser humano.

El carácter de inacabada que tiene *Tiempo de destrucción* impide, a mi juicio, pronosticar (labor, por lo demás, más bien inútil) qué altura hubiera alcanzado la producción de Martín-Santos si el desgraciado accidente no la hubiera malogrado.

ESPACIALIDAD NARRATIVA EN *TIEMPO DE SILENCIO*

Fermín Tamayo Pozueta

Una manifestación creativa tan compleja como la novela ofrece serias dificultades a la hora de forjarnos una visión global de la misma. Como anotaba Kandinsky, sólo la intuición puede brindarnos tal visión totalizadora. Y nada mejor que una figura geométrica como vehículo y soporte de la intuición. En este sentido, reputamos la esfera como la figura geométrica que reviste la espacialidad narrativa de *Tiempo de silencio.* Mas téngase en cuenta que (aquí, al menos) la esfera no comporta una figura estática, hecha de una pieza, sino dinámica, esto es, generada por el juego y movimiento de planos.

En primer lugar, partamos de la figura del círculo. Aquí también dicha figura se genera por la acción de dos fuerzas contrapuestas: la centrípeta y la centrífuga (tomando por modelo el movimiento circular de la física). Según esto, la fuerza centrípeta estaría ejercida, en *Tiempo de silencio* [1], por aquellos espacios narrativos que imprimen una fuerte gravitación sobre el héroe (Pedro) y en cuyo seno queda éste atrapado y anulado; pertenecen a este género espacios tales como el laboratorio, la pensión, el prostíbulo, la prisión, etc. Por su parte, la fuerza centrífuga estaría ejercida por la acción omnipresente del autor-narrador. Este último se mueve, a lo largo del proceso narrativo, por la periferia (circunferencia) del círculo, de modo que el radio-vector que engendra el movimiento circular y que mantiene en equilibrio el par de fuerzas ya indicado, marca la distancia (ironía que media entre la visión del narrador y la realidad diegética en que se mueven los diversos personajes. A veces, sin embargo, parece

[1] Barcelona, Seix Barral, 1962.

anularse la distancia entre autor-narrador y protagonista: es el caso de los espacios itinerantes, en que la conciencia crítica de Pedro parece fundirse con la visión propia del autor-narrador.

Sobre el plano circular que acabamos de concebir, se proyecta una tercera dimensión en virtud de lo cual se genera la figura esférica. Pero ¿cuál es el mecanismo que permite el surgimiento de esa tercera dimensión? Imaginemos el plano circular sometido al juego reflectante de dos espejos paralelos: en este caso, vemos cómo la figura circular se proyecta simétricamente al infinito para constituir la figura virtual de la esfera. Podemos, pues, denominar *espacios especulares* aquellos espacios narrativos que generan dicha tercera dimensión.

En el trabajo que aquí presentamos, nos ocuparemos exclusivamente de un espacio especular, dado su especial interés semiológico: el que hemos dado en llamar *espacio de aquelarre*, que comprende las secuencias de la conferencia del «Maestro» (Ortega y Gasset) y de la ulterior reunión en casa de Matías. La peculiaridad que nos ofrece un espacio de este tipo estriba en que las imágenes por él subtendidas no se conforman tan sólo a través de la palabra narrativa, sino también —y de forma principal— a partir de un objeto semiológico preexistente: el cuadro de Goya. Según esto, el cuadro goyesco viene a ser espejo cóncavo frente al cual las respectivas secuencias (o cuadros narrativos) quedan sistemáticamente deformados, al modo de la técnica esperpéntica.

Imaginemos el cuadro goyesco como un espacio pautado, cuyas articulaciones moldearían una realidad de primer orden que, a su vez, reflejaría y organizaría esa otra realidad *verosímil* —de segundo orden—, cual es la del espacio narrativo. Según esto, podemos considerar las secuencias de la conferencia y de la reunión como un discurso verosímil, cuyo sentido (o réplica) no se asentaría de inmediato en la «verdad-reflejo-de-la-realidad» sino en otro discurso —verosímil a su vez, aunque más «verdadero» que el anterior—: el cuadro pictórico; es decir, que el discurso *icónico* encerrado en el cuadro de Goya viene a ser un «garante de verdad», un aval que «cauciona» el valor testimonial del discurso narrativo en él reflejado. Cuanto acabamos de señalar nos lleva de la mano hacia la técnica alegórica que aquí el autor desarrolla. Si admitimos esta concepción alegórica, el texto narrativo no habrá de leerse únicamente en forma horizontal —es decir, a la luz del valor de los signos que confor-

man—, sino teniendo también en cuenta el troquelado en que se forja ese otro plano de la realidad (pictórica en este caso) que sirve de referencia.

Por otra parte, es de señalar que el espacio especular que aquí contemplamos nos ofrece una doble dimensión, toda vez que los elementos reflejados pueden pertenecer al acervo del propio relato o a una realidad extradiegética. En el primer caso tenemos la dimensión *anafórica*; en el segundo, la dimensión *anagógica*. La primera de ambas dimensiones se proyecta en horizontal y los elementos que la constituyen tienen como interpretantes a diversos elementos pertenecientes a la propia novela; por su parte, la dimensión anagógica se proyecta en vertical, merced a lo cual se genera la tercera dimensión de que antes hablábamos.

Teniendo en cuenta la dimensión anafórica, vemos cómo el espacio del aquelarre encierra una red de nudos intertextuales donde confluyen los temas y motivos más pertinentes y recursivos de la novela en cuestión: el incesto, el cáncer, la injusticia social, etc. Pero es la dimensión anagógica la que mayor interés reviste en el espacio especular del aquelarre. Destaquemos en este sentido el hecho de que los elementos que integran el espacio que nos ocupa no remiten solamente a otros que se hallen inscritos en el universo literario, ya que sus interpretantes pueden muy bien pertenecer a otro universo artístico, e incluso a cualquier otro sistema semiológico. Porque es el caso que, para Martín-Santos, el acceso al conocimiento de la realidad debe efectuarse con prácticas semióticas de toda índole. Por otra parte, la realidad significada por medio de los signos literarios no debe permanecer como un pasivo «signific/ado», sino que devendrá un «signific/ante» que, a su vez, revierta en el significante primero (literario) a fin de iluminarlo con más intensidad. Se trata aquí de lo que el propio Martín-Santos denomina *realismo dialéctico*, en cuya dinámica desempeña un papel importante el lector-destinatario, pues de él depende el que la obra adquiera un buen rendimiento de lectura.

Otro aspecto que destacar en el espacio del aquelarre es la dispar procedencia del material narrativo y descriptivo que integra el segmento XXXII (págs. 127-130). Si pudiéramos verter en expresiones plásticas cuantas imágenes y referencias se dan cita en dicho segmento, tendríamos un cañamazo iconográfico en el cual veríamos

«convivir» elementos de lo más heterogéneo en cuanto a filiación espacio-temporal. Se trata aquí de un fenómeno estético semejante a lo que Camón Aznar —aplicado a la pintura— denomina «simultaneísmo».

Debemos advertir a este respecto que el sistema semiológico capaz de aglutinar en un mensaje los signos más dispares es, por excelencia, el lenguaje. Por absurdo que parezca el casar entre sí elementos incompatibles según la lógica o el sentido común, desde el momento en que la expresión verbal los hace copresentes, su maridaje cobra carta de naturaleza. Parafraseando la fórmula de J. Kristeva, todo «querer decir» en literatura tiene en sí mismo un sentido, al margen de lo que puedan sancionar la lógica o una ideología determinada.

Como ejemplo de la dimensionalidad horizontal del espejo, veamos al nudo intertextual en que concurre uno de los temas capitales de la novela: se trata de la relación entre cáncer e incesto. Aunque, por su limitación, no es de este lugar demostrar tal relación, no sería nada osado darla por advertida en un lector atento de *Tiempo de silencio.* Pues bien, situémonos en la secuencia de la reunión en casa de Matías tras la conferencia del Maestro. Allí el narrador nos advierte del deseo posesivo (con matiz incestuoso) que Pedro siente hacia Matilde, la madre de su amigo; pero tal deseo queda ex abrupto interceptado por la imagen del cadáver de Florita:

> Pedro la vigila con mirada posesiva; le parece que tiene ya derechos sobre esta mujer y que la atención que presta a otro le ha sido robada. Le gustaría que ella le oyera. Estaba dispuesto a contarle... pero el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra reposa más cómoda que en su propio lecho. Obstinadamente desnuda deja que su sangre corretee caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los demesurados contertulios (pág. 141).

Pero ¿qué sentido tiene la irrupción tan repentina de esa imagen macabra en la mente de Pedro? ¿Qué relación guarda con su inclinación erótica hacia la mujer madura? Lo que en el nivel de la trama representa una prolepsis narrativa con respecto a la ulterior persecución y captura de Pedro por la policía, en un nivel más profundo —simbólico— representa el deseo incestuoso. Aun a ries-

go de desnaturalizar la esencia del símbolo, intentaremos desentrañar su mecanismo asociativo siguiendo el método de Bousoño:

Matilde —— Dorita (asociación por deseo incestuoso);
Dorita —— Florita (asociación por violación y sangre);

de donde:

Matilde —— Florita (muerta y sangrante).

Llegados a este punto, debemos tener en cuenta que la posesión (violación, en cierto modo) de Dorita por Pedro y la muerte de Florita tienen lugar con inmediatez tanto en el tiempo de la trama como en el espacio del discurso. De otra parte, Pedro se siente culpable de la muerte de Florita al proyectar sobre ella la violación cometida con Dorita; se trata, pues, de un caso de *transferencia*. Porque, en el inconsciente de Pedro, la posesión de Dorita opera como un asesinato; mas si tal hecho no le hubiera acarreado de por sí pesar alguno, una vez frustrada su intervención quirúrgica y tras haber sido testigo de la sangre de Florita, se condensan en una sola imagen inconsciente el objeto de la violación (Dorita) y la víctima mortal (Florita). En cuanto a la relación asociativa entre Matilde y Dorita, digamos que el encuentro carnal entre Pedro y esta última acusa fuertes connotaciones incestuosas.

Nos resta por señalar la presencia del motivo del cáncer en el espacio que aquí analizamos, sin lo cual quedaría inconclusa la relación *cáncer/incesto* que postulábamos unas líneas más arriba. En primer lugar, tenemos que Pedro es presentado por la madre de Matías a dos ancianas como investigador en el tema, lo que suscita en las provectas damas un interés morboso que les mueve a proferir sus comentarios acerca de «cierta anciana marquesa en vías del definitivo arrugamiento» (pág. 136), persona allí presente y aquejada, al parecer, del «supremo mal». Por otra parte, el fantasma del cáncer deambula por la escena en la figura del propio Maestro, si tenemos en cuenta que su contrafigura histórica, Ortega y Gasset, moriría años más tarde a consecuencia de dicha enfermedad.

* * *

Pasemos por último a examinar un ejemplo de la dimensionalidad vertical del espejo. Se trata aquí de la metamorfosis de las muje-

res asistentes a la reunión, en pájaros. Aparentemente, sería éste un caso de metáfora ornitológica sin otro particular; mas si examinamos el cuadro de Goya, veremos que tal elección tropológica dimana de elementos que intervienen en el conciliábulo. Ya nos hemos referido a la técnica alegórica que adopta el autor en el espacio del aquelarre: según esto, cada elemento del plano alegorizante no se corresponde con su respectivo del plano alegorizado por razón de semejanza intrínseca entre ambos, sino por analogía funcional, por *homología*. Así, el Maestro de la conferencia es asimilado al buco del cuadro goyesco, no porque el autor los pretenda semejantes entre sí, sino porque cada uno —en su cosmos respectivo— representa el centro gravitatorio y un motivo de fascinación para la muchedumbre circundante; lo propio cabría decir de otros elementos.

Escudriñemos el cuadro en cuestión —tanto en su contemplación directa como en su descripción textual— para apercibirnos de la atracción gravitatoria que ejercen los cuernos del macho cabrío, manifestación por duplicado del miembro masculino según la concepción del autor:

> En el que el cuerno no es cuerno ominoso sino signo de glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia (pág. 127).

Pues bien, hacia esos cuernos dirige su mirada fascinada «la muchedumbre femelle». Pero la ecuación *cuerno* — *falo* tampoco aquí se establece en forma caprichosa sino en virtud de la disposición interna del cuadro. Efectivamente, podemos comprobar, si contemplamos el cuadro pictórico, cómo la bruja principal del aquelarre practica la *fellatio* con el órgano del buco; de ahí la equivalencia funcional entre el cuerno y el falo del animal.

Demos un paso más para observar cómo los cuernos ejercen su fuerza de atracción tanto de abajo hacia arriba como viceversa, esto es, concitan la «adoración centrípeta». Y son precisamente los murciélagos (o pájaros nocturnos) los que planean sobre los cuernos del cabrón: «Oscilantes, tres y tres, los murciélagos descienden a posarse sobre los mismos cuernos que son motivo de fascinación» (pág. 128). Visto lo cual, podemos establecer la siguiente ecuación —tomando el elemento «cuernos» como *tertium comparationis*—: *mujeres* — *pájaros.*

Vistas las equivalencias dentro del marco icónico, pasemos a confrontar el plano reflectado (espacio narrativo) con el plano reflectante (espacio pictórico). El elemento homólogo de esa «muchedumbre femelle» es, en el espacio narrativo, el auditorio que asiste fascinado a la conferencia del Maestro, y por ende, los invitados al cocktail en casa de Matías. Recurrimos a la propiedad transitiva de la semajanza (inadmisible en buena lógica, pero verosímil en la imaginería estética) para proceder, paso a paso, a formar esta serie de equivalencias:

asistentes al cocktail — asistentes a la conferencia
(igualdad real);
asistentes a la conferencia — «muchedumbre femelle»
(igualdad por homologación de los marcos narrativo e icónico);
«muchedumbre femelle — pájaros»
(igualdad funcional);

luego:

asistentes al cocktail — pájaros.

Tras este recorrido epiquerемático, nos explicamos por qué, desde un comienzo, los asistentes a la reunión reciben el apelativo de «pájaros culturales». Conviene añadir aquí que —aparte el juego alegórico— la imagen ornitológica entraña asimismo un valor simbólico. Las dos unidades sémicas que juzgamos pertinentes en los pájaros del cuadro son: la «nocturnidad « y la «multitud». En cuanto al primer rasgo, el murciélago acusa una manifestación ominosa, como apunta Bachelard. Con relación al rasgo «multitud», los pájaros simbolizan los deseos perversos, de acuerdo con Paul Diel; en la secuencia que nos ocupa, estos pájaros de mal agüero se ciernen sobre la atmósfera de la escena y sobrevuelan la sala del cocktail hasta planear sobre la imaginación perversa de Pedro, quien, como hemos visto, llega a sentirse asaltado por imágenes macabras y fatídicos presagios, siendo el autor-narrador quien rubrica: «Entre las leyes de este mundo de dioses y de pájaros hay alguna referencia a los cadáveres» (pág. 141).

Como conclusión a este trabajo, digamos que la espacialidad narrativa cobra en *Tiempo de silencio* —como en tantas otras obras— carta de naturaleza, sin que haya de confundírsela con la espacialidad discursiva o textual. Como hemos visto, el espacio narrativo no se engendra únicamente a través del texto; en multitud de ocasiones, está ya creado y objetivado, bien sea en una obra artística (sería el caso del cuadro de Goya), o bien por obra de un sedimento cultural, como ocurre, *v. gr.,* en la *Divina Comedia* o en cualquiera otra gran alegoría medieval. Lo que genera el texto es su propio espacio discursivo, a la vez que sugiere o propone espacios de otra índole. No debemos dejar de lado en ese punto el papel decodificador-codificador del destinatario, sin cuya intervención recreativa no sería posible la sustentación de la espacialidad narrativa. Porque es el caso que, la inmensa mayoría de las veces, ésta no queda establecida de forma explícita. Por nuestra parte, incluso hemos cometido la osadía de imaginar y presuponer casi gratuitamente la espacialidad esférica en la novela de Martín-Santos. Pero, como dice Umberto Eco, la tarea de recodificar una obra de arte por parte de sus destinatarios es el destino que a ésta le aguarda en el devenir histórico.

OCTAVIO PAZ

Premio Nobel en 1990, quizá el más prestigioso poeta e intelectual hispanoamericano vivo, Octavio Paz nació en Ciudad de México en 1914. Durante la revolución mejicana la familia se refugia en los Estados Unidos. En 1937 participan en el Segundo Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura que se celebra en Valencia con el apoyo del bando republicano, ya en plena guerra civil española. En 1938 contribuye a la publicación en México de las revistas *Taller* y *El hijo pródigo.* En el curso 1944-45 tiene una beca de estudios en los Estados Unidos, ingresa en el servicio diplomático y marcha a París en 1945 donde entra en contacto con el movimiento surrealista. Luego siguen los destinos diplomáticos de San Francisco, Nueva York, París, Tokio, Ginebra. En 1962 visita por primera vez la India. Desde 1953 está de nuevo en México donde funda la *Revista Mexicana de Literatura* y el grupo «Poesía en voz alta» con Leonora Carrington y Juan Soriano. Desde 1953 a 1968 ocupa el cargo de embajador en la India, año en que renuncia a la embajada en protesta por la matanza de Tlatelolco. Es profesor en Cambridge (Inglaterra) y dicta conferencias en diversas universidades de Estados Unidos. Edita en México la revista *Plural* (1971-1973); más tarde, la revista *Vuelta* (1976). Obtiene el Premio Cervantes de las Letras Hispánicas en 1981. En 1987 preside el congreso conmemorativo del que se celebró en Valencia 50 años atrás.

Aunque comenzó su poesía en la línea de la denuncia social como se puede observar en muchos poemas desde *Libertad bajo palabra* en adelante (recogidos en una segunda edición de 1960 que comprende su producción de 1935 a 1957), la característica funda-

mental del conjunto de su obra lírica es la angustia metafísica acerca del sentido de la vida del ser humano. Así en *La estación violenta* (1957) (que incluye la precedente *Piedra de sol*, 1957), *Salamandra* (1962) o *Viento entero* (1965), libro en el que su experiencia vivida en la India le ha comunicado un cierto sentido esperanzado del permanente germinar correspondiente a la versión machadiana del *Hoy es siempre todavía. Siguen después los títulos Blanco* (1957), *Discos visuales* (1968), *Ladera este* (1968), *Topoemas* (1971), *Pasado en claro* (1975), *Vuelta* (1976) o el bilingüe *Airborn/Hijos del aire* (1981), *Árbol adentro* (1987) entre otros no menos destacables.

Su labor de intelectual comprometido que cultiva sistemáticamente el ensayo no le ha granjeado menos fama que la poesía. Una vasta cultura, un gran sentido común, un conocimiento no despreciable del lenguaje han dado lugar a una enorme producción de libros sobre teoría poética, cuestiones culturales y sociales e incluso crítica política. Estos son algunos de los títulos más conocidos: *El Laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957), *Puertas al campo* (1966), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Conjunciones y disjunciones* (1969), *El monogramático* (1974) (publicado previamente en francés por Skira en 1972), *El Ogro filantrópico* (1979), *Hombres en su siglo* (1984), *Pasión crítica* (1985), *Convergencias* (1991) y *Al paso* (1992).

Si el especialista no puede estar siempre de acuerdo con nuestro autor, todo lector recibe un estímulo valioso del encuentro con cualquiera de estos ensayos suyos.

FIGURAS ESPACIALES Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN *TROWBRIDGE STREET*

Peter Fröhlicher

TROWBRIDGE STREET

1

El sol dentro del día
El frío dentro del sol
calle sin nadie
autos parados
Todavía no hay nieve
hay viento viento
Arde todavía
en el aire helado
un arbolito rojo
Hablo con él al hablar contigo.

2

Estoy en un cuarto abandonado del lenguaje
Tú estás en otro cuarto idéntico
O los dos estamos
en una calle que tu mirada ha despoblado
El mundo
imperceptiblemente se deshace
Memoria
desmoronada bajo nuestros pasos
Estoy parado a la mitad de esta línea
no escrita

3

Las puertas se abren y cierran solas
                                                            El aire
entra y sale por nuestra casa
                                                El aire
habla a solas al hablar contigo
                                                  El aire
sin nombre por el pasillo interminable
No se sabe quién está del otro lado
                                                            El aire
da vueltas y vueltas por mi cráneo vacío
                                                                  El aire
vuelve aire todo lo que toca
                                                El aire
con dedos de aire disipa lo que digo
Soy aire que no miras
No puedo abrir tus ojos
                                          No puedo cerrar la puerta
El aire se ha vuelto sólido

4

Esta hora tiene la forma de una pausa
La pausa tiene tu forma
Tú tienes la forma de una fuente
no de agua sino de tiempo
En lo alto del chorro de la fuente
saltan mis pedazos
el fui el soy el no soy todavía
Mi vida no pesa
El pasado se adelgaza
El futuro es un poco de agua en tus ojos

5

Ahora tienes la forma de un puente
Bajo tus arcos navega nuestro cuarto
Desde tu pretil nos vemos pasar
Ondeas en el viento más luz que cuerpo
En la otra orilla el sol crece
                                                al revés
Sus raíces se entierran en el cielo

Podríamos ocultarnos en su follaje
Con sus ramas prendemos una hoguera
El día es habitable

6

El frío ha inmovilizado al mundo
El espacio es de vidrio
El vidrio es de aire
Los ruidos más leves erigen
súbitas esculturas
El eco las multiplica y las dispersa
Tal vez va a nevar
Tiembla el árbol encendido
Ya está rodeado de noche
Al hablar con él hablo contigo

El poema de Octavio Paz «Trowbridge Street» forma parte del volumen *Vuelta* publicado en 1975 y se encuentra en la sección titulada «Configuraciones». Se compone de seis estrofas numeradas.

Partimos de la hipótesis siguiente: el nivel de la manifestación señala relaciones semánticas que permiten interpretar unitariamente las distintas estrofas del poema. Aunque no se trata de un poema con estructura métrica regular, el texto usa las posiciones equivalentes para expresar figuras semejantes; la reiteración más saliente es la de los versos terminales de las estrofas límite 1 y 6, que manifiestan una comunicación entre los tres actores, Ego, Tú y el árbol. En cuanto concierne a las estrofas intercaladas, los versos iniciales nos permiten agruparlas en dos pares: E4 y E5 comienzan con expresiones temporales que se refieren al momento de la enunciación («Esta hora», «Ahora»), y contienen el mismo sintagma, «...tiene(s) la forma de...», mientras que los primeros versos de E2 y E3 ponen en escena figuras espaciales que designan partes de la casa: el cuarto y las puertas.

Basándonos en este contraste, distinguimos dos unidades discursivas, E1-E3 y E4-E6, y tratamos de mostrar que entre las dos unidades puede establecerse una relación de transformación sistemática. Los contenidos de la primera unidad deben remitir a contenidos idénticos o transformados en la segunda unidad.

En los versos finales de las estrofas límite del poema (E1 y E6), Ego describe su comunicación con dos interlocutores, el enunciatario Tú y el árbol. El contraste entre el verbo conjugado de la oración principal y el infinitivo de la subordinada refleja una diferencia en cuanto al proceso de comunicación: admitimos que el complemento del verbo conjugado corresponde al destinatario «verdadero» de la comunicación, mientras que el proceso expresado por el infinitivo se dirige a una instancia que funciona como destinatario de segundo orden. En E1, el árbol es el destinatario verdadero del diálogo con Tú; al final, en cambio, las posiciones están invertidas: al hablar con el árbol, Ego se dirige en realidad al actor Tú. Puestos en posiciones comparables en la primera y la última estrofa, los dos enunciados sintácticamente equivalentes expresan una relación interpretable en términos de transformación y se oponen, por hipótesis, como contenido inicial a contenido terminal; las estrofas intermedias del poema se definen respecto a esta transformación.

El comienzo de E2 alude a la comunicación no esencial con Tú, manifestada al final del E1 con imágenes que se refieren a dos tipos de espacio, interior y exterior, respectivamente. Conectadas por la conjunción disyuntiva «o», las dos imágenes yuxtapuestas señalan su propio carácter figurativo: expresan situaciones que referencialmente se excluyen y aparecen entonces, tal como cualquier figura del texto literario, como vehículos de contenidos abstractos. La ausencia del lenguaje de E2 corresponde a la falta de comunicación «verdadera» entre Ego y Tú.

El verso final de E2 se presenta como una crítica implícita del lenguaje poético en la medida en que el contenido expresado no corresponde a la enunciación escriptural: para expresar el silencio, el poeta tiene que escribir, o sea, el poema no *hace*, lo que *dice*.

Entre el espacio exterior y el espacio interior se establece una mediación en E3: penetra en la casa el aire que remite al viento manifestado en E1. El aire asume aquí la misma función que Ego al aparecer como interlocutor de Tú: «El aire / habla a solas al hablar contigo». La equivalencia actancial entre Ego y el aire se dobla de una equivalencia figurativa; Ego, transformado en aire por el aire mismo, se inscribe en otra relación de no comunicación con Tú situada en la isotopía de lo visual: «Soy aire que no miras / No puedo abrir tus ojos».

El aire afecta al proceso de producción poética («disipa lo que digo») y a la figura de la competencia del Sujeto («da vueltas y vueltas por mi cráneo vacío»). Notemos que la acción del aire se manifiesta a través de un efecto diagramático en el nivel del espacio tipográfico. La palabra «aire» aparece al final de los versos intercalándose entre ellos hasta el momento en que se expresa la transformación de Ego.

Pasemos a la segunda unidad discursiva (E4-E6). La alusión, al inicio de E4, a la hora crepuscular que está definida en E1 por la coincidencia de la fase terminal de un proceso y el comienzo virtual de otro («Todavía no hay nieve», «Arde todavía»), sirve como punto de partida para una serie de metáforas del actor Tú, en las que el contenido temporal se transforma en figuras espaciales. Mientras que Ego se identifica con el aire en E3, las designaciones metafóricas de Tú están vinculadas al elemento acuático, la fuente y el puente (Aun sin precisar que Tú es una fuente «no de agua sino de tiempo», el texto atribuye al actor Tú la función de productor de agua: al contenido temporal corresponde al final una figura acuática: «El futuro es un poco de agua en tus ojos»). La metáfora de Tú en E5, el puente, está definida también por una relación metonímica con el agua.

El puente puede ser caracterizado como una estructura arquitectónica que sirve a la comunicación espacial. Se advierte que la primera unidad discursiva expresa una figura con la misma función: el pasillo en E2. Entre las dos imágenes existe una correspondencia asistemática; se oponen según las categorías /interior/ *vs* /exterior/ y /largura infinita/ («el pasillo interminable») *vs* /largura finita/ (el puente sirve para pasar a la otra orilla). Los espacios a los cuales conducen las dos figuras que tienen denominaciones semejantes («otro lado», «otra orilla») aparecen como el espacio accesible que puede ser conocido por Ego y Tú. Si el espacio de la casa es esencialmente el lugar de la no comunicación, la «otra orilla» en E5 aparece como un espacio paradisíaco en la medida en que ahí se opera la conjunción de elementos contrarios, el cielo y la tierra. Esta conjunción se expresa a través de la metáfora del sol-árbol (la figura celeste tiene atributos vegetales), por la inversión de lo alto y lo bajo de las partes constitutivas del árbol (las raíces están asociadas al espacio celeste y el follaje a la tierra), y en el nivel de la manifestación,

por la combinación de los lexemas «tierra» y «cielo» en el mismo sintagma («se entierran en el cielo»). A la casa, figura cultural relacionada en la primera unidad discursiva a la no comunicación, se sustituye, en E5, el nuevo espacio habitable caracterizado por la conjunción de elementos de la naturaleza.

El puente es también el lugar desde el cual los dos actores pueden observarse a sí mismos. A través de su desdoblamiento en dos instancias —sujeto y objeto de la percepción visual—, Ego y Tú toman conciencia de su estado anterior (se percatan del cuarto vinculado en E2 a la no comunicación) y, al mismo tiempo, de las figuras en la «otra orilla» que definen su nuevo /ser/. Notemos que la figura del cuarto se manifiesta bajo los arcos del puente sobre el cual se encuentran los dos actores; la relación entre Ego y Tú se establece, en E5, en un nivel «más elevado» que les permite superar el estado de no comunicación y pasar al espacio paradisíaco de la «otra orilla».

Según un procedimiento comparable al que expresa la conjunción del cielo con la tierra, Ego describe la nueva identidad de Tú. Tal como «puente» y el verbo «navegar», el proceso ondear se inscribe en la serie de las figuras vinculadas al agua. Este proceso se manifiesta sin embargo, en un contexto aéreo. Se trata, pues, de otra conjunción de elementos contrarios, el agua y el aire, expresados por el mismo sintagma: «ondeas en el viento» (*cf.* «se entierran en el cielo»), que preside a la transformación del cuerpo de Tú en luz («Ondeas en el viento más luz que cuerpo»). Es interesante notar que la nueva identidad de Tú se construye de manera análoga a la de Ego en E4: en ambos casos los elementos asociados de manera biunívoca a los dos actores determinan la manifestación figurativa de la identidad del otro. Los elementos que representan la totalidad del /ser/ de Ego («el fui el soy el no soy Todavía») brotan de la fuente que es una metáfora de Tú. En E5, el actor Tú exhibe su identidad gracias al elemento del aire que en E3 está asociado a Ego («Soy aire»). Se instaura, pues, una suerte de reciprocidad entre los dos actores; la identidad de cada uno se constituye mediante el elemento figurativo vinculado a su interlocutor.

El poema expresa, como hemos visto, la transformación de una situación de carencia (la falta de lenguaje) a una situación de plenitud vinculada a un nuevo tipo de comunicación: la figura de la «ho-

guera» (E5) puede designar, en conformidad con la definición del diccionario, la pasión amorosa. Aunque el estado paradisíaco se manifiesta a través de una imagen mítica, puede ser articulado con las situaciones inicial y final. Se nota, a nivel de la manifestación, la repetición de los lexemas «día» y «sol»; reaparece la figura del árbol bajo la forma de los elementos que la constituyen: «raíces», «follaje» y «ramas».

En los primeros versos del poema se expresa la constitución del espacio cósmico mediante una sucesión de relaciones de inclusión: el día engloba al sol, el cual a su vez engloba al frío. Siempre en la primera estrofa, el frío bajo la forma del «aire helado» engloba al árbol. A nivel figurativo hay una similitud entre dos de las figuras englobadas, el sol y el árbol, en la medida en que la figura vegetal está también asociada al orden del fuego: el «arbolito rojo» tiene como predicados «arder» en E1 y «estar encendido en E6. La quinta estrofa presenta todas las figuras, con excepción del frío, relacionadas en E1 según la categoría /englobante/ *vs* /englobado/. El sol y el árbol, equivalentes al comienzo por estar asociados al fuego, se combinan en una única figura, un sol con atributos vegetales. Las dos modificaciones están vinculadas entre sí. La constitución de la metáfora del sol-árbol preside a la desaparición del frío que en la primera unidad ocupa el espacio entre las dos figuras (sol, árbol) y las separa (el frío está englobado por el sol y engloba al árbol). Si el árbol y los actores Ego y Tú ocupan posiciones contiguas en el esquema espacial de E1 (están relacionados por un proceso de comunicación verbal y otro —implítico— de percepción visual), el sol-árbol en E5 se presenta como una figura que engloba virtualmente a Ego y Tú: «podríamos ocultarnos en su follaje». Además, el sol-árbol asume una función actancial respecto» a los dos actores, aparece como el Destinador que les confiere una competencia inédita, la de encender el fuego de la pasión que corresponde al nuevo tipo de comunicación vinculado al estado paradisíaco. El día, que engloba en la primera estrofa todos los otros espacios, llega a ser «habitable» en E5; los dos actores se inscriben también en el esquema de la organización» espacial y ocupan el lugar central.

En la última estrofa que alude, como ya hemos dicho, a la situación inicial, reaparece también el frío. Notemos otro reflejo de la organización de los espacios del enunciado a nivel de la enunciación

escriptural del poema. Las palabras «día» y «frío», contiguas en E1 (fin de la primera y comienzo de la segunda parte del verso inicial), aparecen también en posiciones colindantes al final del poema, pero en unidades distintas, al inicio del último verso de E5 y del primer verso de E6; su manifestación en espacios textuales distintos expresa icónicamente el contraste entre el espacio utópico del día vinculado al calor de la hoguera y el espacio del mundo caracterizado por el frío y la noche que rodea el árbol.

El final de este momento privilegiado (en el que se realiza la creación del espacio mítico mediante la reorganización del espacio «real» observado al comienzo), no significa que sea restablecida la situación inicial.

En E6 el frío aparece como operador de una transformación; la figura del «mundo» que «se deshace» en la primera unidad discursiva (E2) está definida en E6 por el sema /inmovilidad / y corresponde figurativamente al resultado de la transformación de Ego vuelto aire al final de E3. Si el actor Tú tiene la *forma* de una figura *temporal* (comienzo de E4), hay identidad de *sustancia* entre Ego y la figura *espacial* del mundo. En ese nuevo tipo de espacio se manifiesta la creación artística: «Los ruidos más leves erigen /súbitas esculturas». Se trata, pues, de un espacio propicio para convertir elementos sin sentido («ruidos») en figuras estéticas («esculturas»).

Manifestada en la primera unidad discursiva por expresiones que remiten a la producción verbal (escritura en E2, palabra en E3), la actividad poética está vinculada en E6 al arte plástico. En uno de sus textos críticos, Octavio Paz utiliza una imagen comparable: «El poeta no construye sobre la piedra. Tiene fe en lo más frágil y sus poemas son castillos en el aire». (Prólogo a «Cuatro poetas contemporáneos de Suecia», en *Puertas al campo,* Barcelona, Seix Barral, 1972, pág. 81. Las esculturas pueden ser interpretadas como figura, en el nivel del enunciado, de la enunciación tipográfica particular del poema.

La condición de su producción tal como aparece en E6 determina al mismo tiempo la abolición del objeto poético: la figura de la escultura que se caracteriza normalmente por el sema /estabilidad/ tiene aquí existencia pasajera. El poema no se presenta como un signo fijo, sino como una aparición momentánea de significados.

Ya hemos hecho alusión a la transformación que afecta al proceso de comunicación entre Ego y Tú. Aunque corresponde a una si-

tuación fuera del tiempo, la experiencia de la plenitud preside a la relación entre los dos actores, sometidos otra vez al régimen del tiempo lineal. A la nueva creación poética manifestada en E6 corresponde una comunicación intersubjetiva en la cual Tú aparece como el interlocutor verdadero de Ego. Notemos que este tipo de relación corresponde al diálogo con Tú que caracteriza la estructura enunciativa del texto; en el último verso de E6, el destinatario real de la comunicación enunciada es idéntico al destinatario de la enunciación. Contrariamente a lo que pasa al final de E1 y E2, ya no hay diferencia entre el decir y el hacer del poema.

MANUEL PUIG

Nació en el pueblo General Villegas (provincia de Buenos Aires) en 1932 e ingresa en la Universidad de la ciudad de Buenos Aires en 1951. Aficionado al cine desde su infancia, marcha al Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y trabaja como ayudante de dirección en varias películas.

Sigue luego su estancia en Nueva York, la vuelta a Buenos Aires, el exilio en México entre 1974 y 1976 y la marcha en este año y el siguiente a los Estados Unidos donde dirige talleres literarios en la Columbia University y en el City College de Nueva York.

Fue uno de los participantes en el Encuentro de Escritores Hispanoamericanos de Cali (1979). Finalmente distribuyó su residencia entre Río de Janeiro y Nueva York. Murió en Cuernavaca (Morelos, México) en 1990.

Su obra adquiere una significación singular en el conjunto de la producción hispanoamericana de estos años. Sometida a un guiño peculiar, está construida con los elementos propios de la cultura de masas ahormada por los modernos medios de comunicación social, a la vez que supone una denuncia de la trivialidad de esa cultura y de esos medios.

Sus narraciones son *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), la famosa *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical*. También es autor de las obras dramáticas recopiladas en el volumen *Bajo un manto de estrellas* (1984) que incluye, por cierto, una versión de *El beso de la mujer araña*.

En el conjunto de su obra, se detecta como común denominador, según dice Bellini, «un ambiente y una mentalidad de clase corriente, dominada por el propagandismo de la sociedad de consumo, los rancios estereotipos burgueses, la influencia del cine y del tango, que dan como resultado novelas de logrado tono folletinesco».

Esta técnica del folletín que se hace patente como tal *folletín* es la cifra de la singularidad que le ha valido a Puig una notoriedad sobresaliente.

TEXTO Y CONTRATEXTO EN *BOQUITAS PINTADAS*

Gilberto Triviños

Todo texto es absorción y réplica de otro(s) texto(s). La teoría contemporánea de la escritura muestra que este proceso, lejos de ser una interferencia sin consecuencias, un mero efecto de eco, define el carácter mismo de la lisibilidad literaria. El diálogo de textos singulariza de tal modo la literatura que esta práctica puede definirse como una «intertextualidad». Literatura sería todo discurso que se espacializa inscribiendo en la superficie de su propia estructura, singularizada por la relación destinador-destinatario, el espacio de un texto extraño al cual modifica (Kristeva). En el caso de los textos poéticos modernos, la reescritura sería la ley fundamental. Los ejemplos son múltiples. Poe reescribe a De Quincey, Baudelaire a Poe, Mallarmé a Baudelaire. Asimismo, los *Chants de Maldoror* y las *Poésies de Lautiéamont* dialogan intertextualmente con el *corpus* literario precedente. Se trata siempre de textos que se construyen transformando otros textos. La intertextualidad es por ello una «máquina» perturbadora que impide el reposo del sentido y el monopolio de la escritura, que conjura el triunfo del cliché a través de un trabajo transformador. Nunca anodina, sino crítica; nunca inesencial, sino exploratoria; nunca gratuita, sino lúcida (Jenny).

Diferentes teóricos, predominantemente de la escuela francesa, han establecido diferencias entre una intertextualidad general (relaciones entre textos de autores diferentes) y una intertextualidad restringida (relaciones entre textos de un mismo autor) o entre la intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) y la intertextualidad interna (relación de un texto con él mismo). Más importante es, sin embargo, el intento de establecer una tipología de

los diferentes modos o formas de intertextualidad. Laurent Jenny, por ejemplo, habla de «figuras de intertextualidad» singularizando explícitamente la *paranomasia* (alteración del texto original consistente en conservar las sonoridades pero modificando de tal modo su grafía que el texto adquiere un nuevo sentido), *amplificación* (transformación del texto original por desarrollo de sus virtualidades semánticas), *hipérbole* (transformación de un texto por superlativización de su cualificación) e *inversiones*, entre ellas, la *inversión de la cualificación* (actantes o circunstancias del relato original son cualificados antitéticamente), la *inversión de la situación enunciativa*, la *inversión de la situación dramática* (el esquema accional del relato original es modificado por transformación negativa o pasiva) y la *inversión de los valores simbólicos*. Paul Zumthor distingue, a su vez, tres procesos intertextuales: variación (citación, reminiscencia y parodia), duplicación y conjunción. En todas estas formas de trabajo intertextual, no obstante sus diferencias específicas, puede mostrarse una misma ley de escritura: un texto se escribe con textos, no solamente con palabras o frases (Sollers).

La sistematización ya iniciada de los distintos modos de intertextualidad es, sin duda, una de las tareas urgentes de la teoría literaria. Permitirá percibir sentidos del texto ilegibles para la crítica que reduce la escritura a la pura mimesis, representación o expresión de un sentido preexistente al texto mismo. Hará posible también percibir de modo más riguroso el carácter mistificador de aquellos textos que enmascaran el diálogo con otros textos para persuadir de una relación directa con lo «real». Ni siquiera el discurso histórico, transparente por definición, se libera de la ley de la intertextualidad. Su sentido también se construye en relación con discursos «naturales».

La noción de *contratexto* designa uno de los procesos intertextuales literariamente más importantes. Definido por Barthes como *contraverdad*, el contratexto es por definición una escritura que transgrede los sentidos establecidos. El análisis de la relación de *Os Lusiadas* con la epopeya pagana, del *Quijote* con la novela caballeresca, de *La Araucana* (historia de Dido) con la *Eneida*, de *Aita Tettauen* con la épica cristiana, de *Tierra roja* con *Fuenteovejuna*, de *Madame Bovary* o *Su único hijo* con la novela romántica, de *Boquitas pintadas* con los textos «rosas», etc., muestra la existencia de textos que instituyen su

ley refutando o desvalorizando la ley de un texto o textos precedentes que por el mero hecho de su anterioridad se han convertido en la ley de un género determinado. Si todo significado es la ley del discurso que lo porta (Kristeva), es posible definir el contratexto como texto que construye su sentido refutando de modo implícito o explícito el sentido de otro(s) texto(s) de la serie discursiva. La materia misma de un texto así singularizado es su diálogo polémico con el texto o textos reescritos. Las historias de personajes-lectores que primero aman y después odian un tipo de literatura, la inclusión de escrutinios literarios y de personajes que proclaman el carácter *mentiroso* de determinadas escrituras, las discusiones de los personajes sobre un texto, la narración de historias que refutan historias contadas con otro texto y la escritura dentro del texto de una obra que coincide con la transformada, son los mecanismos más evidentes o a través de los cuales el contratexto puede negar un texto. En todos estos casos, el texto transformador instaura una axiología discursiva donde se oponen disyuntivamente un discurso «auténtico», «veraz» o «verosímil» y un discurso «mentiroso», «falso» o «inverosímil». Mientras las cualificaciones del texto reescrito son negativas, las del que reescribe son positivas. De ahí su carácter de contraverdad, de antisignificado, de contratexto.

La novela *Boquitas Pintadas* (1969) es un contratexto que produce sus sentidos a través de la coexistencia tensa de las inclusiones y las exclusiones de los relatos rosas canónicos. Rechazando la posibilidad de subvertir un código discursivo expulsando del texto los «posibles narrativos» tolerados en la escritura rosa, el escritor argentino Manuel Puig construye un texto que incluye a la vez lo que los textos transformados ocultan y revelan, expulsan y toleran. La axiología discursiva singularizadora del contratexto (escritura mentirosa *vs* escritura verdadera, texto mitificador *vs* texto desmitificador) no se produce en este caso de manera explícita. Los personajes, por ejemplo, nunca emiten juicios negativos sobre las historias de amor de las que son auditores o espectadores. Por el contario, Nené, Mabel o Raba sienten fascinación por las historias rosas reconociéndose (pero no conociéndose) en todos los mitos reproducidos en este tipo de escritura consoladora, especialmente el poder igualador del amor, la honestidad premiada y el amor «puro y sublime». Tampoco el narrador descalifica las historias rosas. La singularidad de *Boquitas*

pintadas como contratexto está en que se convierte la relación intertextual en una relación intratextual donde los posibles rosas son desvalorizados implícitamente por los posibles antirosas. La contradicción entre dos series de posibles narrativos entre sí incompatibles es el proceso que muestra el carácter mistificador de las escrituras, películas o radionovelas consoladoras de nuestro tiempo. El mundo problemático del relato incluyente, no juicios explícitos, muestra la irrealidad del mundo paradisíaco de los relatos incluidos. Así sucede, por ejemplo, con el final feliz, el principal mecanismo a través del cual la escritura rosa dice que todo puede ser bellísimo («... al final todo se arreglaba..»). La presencia de las muertes que inauguran y concluyen el relato de primer grado instala el fracaso, el deterioro y la soledad en el espacio textual que el relato rosa canónico reserva sólo a la felicidad, el amor y la belleza. Esto es inverosímil dentro de las convenciones que se reproducen en los textos consoladores. El mundo idílico sólo existe cuando se expulsa la Historia de su interior. El relato rosa rechaza la muerte porque ella puede destruir su mitología. *Boquitas pintadas* produce esta desintegración exhibiendo la distancia o *décrochage* entre el mundo paradisíaco de la ficción y el mundo problemático de la realidad. El «final feliz», sin embargo, no está literalmente expulsado del texto. Permanece en las historias de segundo grado donde el triunfo del amor se produce de modo canónico. En ellas Nené se une para siempre con Juan Carlos, Mabel es deseada por Robert Taylor y Raba logra el amor de un joven de clase social superior. La diferencia de estos finales felices con los de los relatos rosas verosímiles es, no obstante, absoluta. La conclusión dichosa de la historia de amor existe en *Boquitas pintadas* únicamente en el reino de lo imaginario. El texto la conserva, pero la transforma de tal modo que subvierte la ideología del *happy end* (*todo se arregla*). La pretensión mistificadora del relato rosa consistente en intentar convencer de que las leyes que le hacen excluir los posibles anti-rosas no son leyes discursivas, restricción arbitraria y alienante de los posibles del texto, sino efecto de la naturaleza de las cosas, queda totalmente desenmascarada con la expulsión del *final feliz* desde el relato de primer grado («la realidad») hacia los relatos de segundo grado («la ficción»). Inscritos en lo imaginario, no en lo real, los relatos rosas muestran lo que disimulan en las formas canónicas: su carácter de textos consoladores, de máquinas produc-

toras de evasiones. *Boquitas pintadas* es, por ello, un texto en el que el verosímil rosa deviene inverosímil, en el que la relación con las leyes de la realidad muestra ser relación con las leyes de la escritura, en el que los mitos eliminadores de las contradicciones humanas son desmitificados por esas mismas contradicciones que pretenden exorcizar. El gráfico de este proceso intertextual demuestra que la escritura de Puig niega dialécticamente la escritura, película o radionovela rosa, es decir, que suprime conservando lo suprimido, inscribiéndose por eso dentro de la serie de contratextos artísticamente superiores (*El Quijote*, *Madame Bovary*, *Aita Tettauen*, etc.).

Veámoslo en esquema:

Relato de primer grado (*texto anti-rosa*)	*Relatos de segundo grado* (*textos rosas*)
Mundo problemático (fracaso muerte, rutina).	Final desdichado.
Transgresión de las historias rosas ya leídas o escuchadas. Rechazo del esquema iterativo. Su lectura exige esfuerzo interpretativo. Sentido plural.	Mundo paradisíaco (belleza, amor, juventud)
Muestra su relación con otras escrituras. Indica que se relaciona con la realidad, pero a través de mediaciones.	Final dichoso.
Atrae el interés hacia los significantes, hacia el modo de construcción del sentido.	Repetición de historias rosas ya leídas o escuchadas. Esquema iterativo. Su lectura o audición no exige esfuerzo interpretativo. Sentido unívoco («finalmente todo se arregla»).
Critica los mitos rosas mostrando que los relatos que los reproducen hacen esperar lo que nunca llega. Inquietante, problematizador. Muestra el carácter irreal, dudoso, falso de los modelos imitados por los lectores y auditores de historias rosas.	Disimulan su relación con otras escrituras. Pretenden ser representación transparente, sin mediaciones de la realidad. Atraen el interés sólo hacia la historia, hacia los elementos anecdóticos. Reproducen los mitos rosas («finalmente todo se arregla», «el amor triunfa siempre», «el amor lo iguala todo», «la honestidad es siempre premiada», «todo es bellísimo»). Relatos consoladores, desproblematizadores, reconfortantes.

La lectura de *Boquitas pintadas* como contratexto permite percibir las características distintivas de los textos que construyen su sentido refutando el sentido de otro(s) texto(s). Se trata de conclusiones provisorias que el análisis de otros contratextos permite amplificar, completar o problematizar:

1. El contratexto es siempre un texto que desvaloriza otro(s) texto(s) de la serie discursiva. Su Ley es una Transgresión, una Anti-Ley. De él puede decirse lo afirmado por Julia Kristeva sobre el discurso novelesco relacionado con el carnaval: «Le roman semble de tout temps, avoir voulu se faire comme une opposition à une loi que n'est pas seulement celle du genre, mais aussi celle-idéologique-du discours de son époque, et cette opposition est la marque même de la participation du texte romanesque à l'histoire» (*Le texte du roman*, París, Mouton, 1978, págs. 175-176).

2. El diálgo intertextual polémico puede producirse en forma explícita o implícita. En ambos casos el texto instituye una axiología regida por la oposición escritura veraz *vs.* escritura falaz, escritura desmitificadora *vs.* escritura mistificadora. De tal modo la reescritura se convierte en el proceso dominante del texto que su materia misma llega a ser el diálogo entre un texto transformador y un texto transformado.

3. La forma de intertextualidad predominante en el contratexto no es la paranomasia, la amplificación o la hipérbole, sino la inversión. No la conjunción o la duplicación, sino la variación. El proceso intertextual llamado *inversión* no convierte necesariamente a un texto en contratexto. Para que una escritura tenga este carácter debe existir desvalorización. Un texto es contratexto sólo cuando refuta la ley de un(os) texto(s) que por el mero hecho de su anterioridad se ha convertido en la ley de un género. La «Historia de Dido» en *La Araucana* no es contratexto de la «Historia de Dido» en la *Eneida* porque establezca con ella relaciones de inversión. Sólo lo es porque produce su significado desacreditando, negando o desvalorizando el significado de la escritura virgiliana: «(el Mantuano)... con Dido usó de término inhumano, /infamándola injusta y falsamente... *Éste es el cierto y verdadero cuento / de la famosa Dido difamada*, (Virgilio) falseó su historia y castidad probada / por dar a sus ficciones ornamento, / pues vemos que esta reina importunada, / pudiéndose casar y no quemarse, / antes quemarse quiso que casarse» (Canto XXXIII).

4. El contratexto artísticamente superior es el que niega dialécticamente, el que suprime conservando o que conserva suprimiendo. La relación entre el relato de primer grado y los relatos de segundo grado puede ser una de las formas asumidas por la negación dialéctica. Es el caso de *Boquitas pintadas*. Los relatos desvalorizados se incluyen literalmente en el texto, pero inscribiendo sus inclusiones en un nuevo espacio axiológico que desmitifica sus convenciones. La ley que pretendía ser reflejo de la naturaleza de las cosas en el texto reescrito muestra que es pura convención, restricción arbitraria de lo decible. Su lugar lo ocupa una nueva ley que incluye a la vez lo que la escritura subvertida incluía y excluía, toleraba y rechazaba.

5. El contratexto muestra los límites de la teoría que reduce la escritura a la representación o expresión de un(os) sentido(s) existente(s) con anterioridad a la producción del texto. La refutación o polémica que constituye la materia del contratexto revela que la escritura no expresa, sino que produce; que no representa, sino que transforma el sentido de escrituras precedentes. El contratexto privilegia siempre lo que Ponge denomina la «fabrica» del texto. Atrae el interés hacia el proceso de permutación de los textos, hacia la intertextualidad disimulada por la representación.

6. La función a la vez histórica y literaria del contratexto es la transgresión. Ésta es una característica de la intertextualidad en cualquiera de sus formas. Lejos de ser un proceso anodino, el trabajo de asimilación y transformación de una escritura conjura el triunfo del cliché, impide la inmovilidad del sentido y la inmutabilidad de la forma. El contratexto, sin embargo, es transgresivo de un modo especial. La reescritura es en este caso predominantemente crítica. No sólo lúdica o exploratoria. El programa mismo del texto que refuta otro texto es por definición la búsqueda de nuevos sentidos. Más intensamente que otras formas de intertextualidad, el contratexto es una máquina perturbante que impide el reposo del sentido (Jenny). Forma privilegiada de la reescritura, asume el rol de transformar la conciencia humana en el nivel del lenguaje.

JUAN RULFO

Nació en Sayula (Jalisco, México) en 1918. Era hijo de una familia de terratenientes que perdieron sus bienes en la revolución. Sufre la violencia de la guerra de los cristeros. Su padre es asesinado y muere su madre seis años después. En 1933 marcha a la ciudad de México para cursar estudios universitarios de Derecho que pronto abandonaría. Trabaja en diversos puestos de la administración pública y de la empresa privada y comienza lentamente una continuada labor de creación literaria.

En 1942 publica su primer cuento *La vida no es muy seria en sus cosas* en la revista *Pan* de Juan José Arreola y Antonio Alatorre. Escribe guiones para publicidad comercial. Muere en Ciudad de México en 1986.

Su obra es extremadamente reducida. Dos libros tenidos por piezas maestras de la literatura hispanoamericana de nuestro siglo: *El llano en llamas* (1953) y, sobre todo, la novela *Pedro Páramo* (1955). Hay noticias de una novela inédita no concluida llamada *La cordillera.* En 1980 publica el guión cinematográfico *El gallo de oro y otros textos para el cine.*

Pedro Páramo está constituido por piezas de un *puzzle* que el lector tiene que reordenar. Cuando se llega a la segunda mitad del libro, uno nota que el tiempo lineal de la primera parte no es más que una ilusión, puesto que el protagonista está muerto y los acontecimientos se refieren al más allá. Un «más allá» que a la vez es un «más acá», *Comala,* lugar fantástico y fantasmagórico como los personajes que lo pueblan.

El clima de irrealidad, misterio, mundos sugeridos que se provoca en la novela alberga pequeñas piezas de la biografía del vengador

Pedro Páramo mediante unidades diseminadas en la mencionada segunda parte. La crítica está de acuerdo en que, con esto, se ha conseguido un efecto fascinador.

La instancia de denuncia social, revolucionaria, se impone de modo tanto más concluyente cuanto más alejado está el texto del documentalismo del realismo crítico. En el mundo mítico de *Comala*, situada en la «mera boca del infierno», se ha desatado la maldición que se deriva del pecado. La historia del protagonista en busca del padre ofrece el marco adecuado al conjunto simbólico así configurado.

Si el primitivismo, tensión y rudeza del mundo rural presentes en el texto en *El llano en llamas* lo hacían próximo a la novela-documento de la tradición mexicana representada por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, la recreación mitológica que constituye *Pedro Páramo* ha supuesto un salto cualitativo en la historia de la narrativa hispánica contemporánea, hecho tanto más evidente si consideramos la fecha de su primera edición.

Consignemos, por fin, otro elemento interesante que aparece en el cuento inicial que da título al volumen *El gallo de oro.* Se trata de la magia, polo configurador del *adynaton* «realismo mágico» con el que algunos críticos han rotulado la «nueva novela» hispanoamericana posterior.

DECURSO NARRATIVO Y NIVELES DE SIGNIFICACIÓN EN *PEDRO PÁRAMO*

Américo Ferrari

La estructura de *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, ha sido objeto de numerosos estudios que, en general, insisten en el vínculo orgánico entre la visión o sentimiento del mundo que se manifiesta en el libro y la técnica narrativa empleada por el autor. La segunda, en efecto, parece determinada, e incluso exigida, por la primera, aunque se pueden invertir los términos y decir que de la disposición u organización particular que da el autor a su materia narrativa, y del lenguaje creado para configurarla, surge para el lector una visión de realidad que no aparecería si el asunto o «fábula» hubiera sido narrado de otra manera o desde otro punto de vista. No obstante, hemos de observar que «visión o sentimiento del mundo y de la realidad» es una expresión vaga y ambigua; en general, la visión del mundo es algo que el lector atribuye al autor, quien presuntamente la expresa a través de los personajes, pero en el texto —y en particular en el caso de una novela dialógica y polifónica como es *Pedro Páramo*—, el lector no se encuentra con los sentimientos o la visión de la realidad del autor, sino con las visiones del mundo contrastadas y diversas de los personajes, que se configuran en una red de signos y de símbolos que engloba funciones diversas. Así, pues, lo que debemos buscar no es la visión del mundo de Juan Rulfo, sino de manera más limitada, los niveles de significación y simbolización del texto literario que es *Pedro Páramo.* El texto constituye un sistema complejo de relaciones semánticas estratificadas y unificadas por un sentido global, entendiendo por «sentido» (*«meaning», «sens», «Sinn»*), tanto la articulación estructurante de los significados en el decurso narrativo

como la «dirección» hacia un concepto totalizador que este decurso les imprime.

Para distinguir los niveles de esta estratificación, es útil empezar por separar la fábula del *sujet* (argumento), cosa que debiera hacerse para toda narración, pero que resulta particularmente importante en el caso de *Pedro Páramo.* Y si la novela, cuando apareció en 1955, desconcertó o irritó a la crítica, es en gran medida porque ésta no hizo tal distinción y entendió la original estructuración de la materia narrativa como una composición desordenada, achacada a la impericia del novel autor. Resumamos, pues, someramente la fábula. Pedro Páramo, hijo de un hacendado medio arruinado, llega, a fuerza de voluntad de poder, exacciones y abusos de toda suerte, a tener dominio absoluto sobre tierra y gentes en el pueblo de Comala. Estalla la revolución mexicana y Pedro Páramo se conduce con la habilidad necesaria para utilizarla en su provecho. Cuando muere su esposa a la que adora con un amor sin esperanza, el pueblo hace fiesta; para vengarse el cacique se cruza de brazos y el pueblo empieza a morir. Pedro Páramo, después de desalojar sus tierras y quemar sus enseres, trascurre sus últimos años sentado en un equipal y pensando en Susana, hasta que un borracho lo mata en la época de las guerras de los cristeros (1926-1928). Mucho tiempo después, muere lejos de Comala, Dolores Preciado, una de las mujeres y de las víctimas del cacique, y antes de morir lega a su hijo Juan Preciado la misión de ir en busca de Pedro Páramo para cobrarle lo que les debe. Juan Preciado llega a un pueblo muerto, poblado de fantasmas, y él mismo muere a los dos días de llegado, enloquecido por los murmullos de los muertos.

Tal es el esquema de la narración reconstituido en el plano del tiempo lineal, con dos segmentos: infancia-muerte de Pedro Páramo (A-N) // muerte de Dolores y viaje de Juan Preciado-muerte de Juan Preciado (Q-Z). En el decurso narrativo de la novela estos dos segmentos se invierten y en parte se entrelazan. De los 65 fragmentos en que se divide la obra, los 34 primeros narran el segmento Q-Z (enfoque 1: viaje de Juan Preciado), en alternancia e imbricados con la presentación de episodios que trazan la primera parte del segmento A-N (enfoque 2: infancia y juventud de Pedro Páramo). Los fragmentos 35 a 65 relatan el resto de la historia de Pedro Páramo hasta su muerte. El eje que delimita los dos segmentos es el frag-

mento 34 en que el lector se entera de que el narrador, Juan Preciado, es un muerto, y ha relatado los episodios de su viaje a Comala desde la tumba, en un diálogo con Dorotea, otra muerta, quien también ejerce la función de narradora, lo mismo que Susana San Juan, también muerta, y otros muertos anónimos que intervienen en la narración. Aquí culmina un procedimiento narrativo fundamental para la significación de todo el texto, y que consiste en una revelación progresiva de la vida como muerte y de los vivos como muertos. La novela empieza con la muerte de la madre, y a partir de ahí todos los actores que en el decurso progresivo de la acción aparecen como vivos se revelan sucesivamente muertos. En el fragmento 1 podemos pensar que Pedro Páramo vive en Comala, pero el primer personaje que encuentra Juan Preciado, Abundio, le comunica que Pedro Páramo murió hace muchos años. En el fragmento 8, por Eduwiges Dyada nos enteramos de que Abundio también ha muerto. Pero también Eduwiges Dyada murió hace tiempo, le informa a Juan en el fragmento 16 Damiana Cisneros; ésta, a su vez, es el fantasma de una muerta, y finalmente, como hemos dicho, el personaje narrador de esta primera parte, en torno a quien se mueven todos estos fantasmas, es también un muerto que evoca y recuerda la vida desde la muerte. Es, como dice Joseph Sommers, el mundo visto «a través de la ventana de la sepultura»: un mundo y un tiempo abolidos donde sólo viven fantasmas y las únicas voces que pueblan el silencio son los murmullos de los muertos.

La línea trazada por la narración del segmento Q-Z en su enfoque 1 apunta en su estructura misma a un primer nivel de significación que se difundirá e irradiará en todos los otros estratos, y está constituido por la relación Vida-(Tiempo)-Muerte, con el último término como dominante. Esta línea aparentemente progresa en el tiempo de la vida, desde el punto Q en que Juan emprende el viaje, hasta el punto Z, en que muere; pero cada segmento de esta línea se invierte, invierte la perspectiva del tiempo que se vive «hacia delante», revelándonos que todo el tiempo está ya «detrás», como si cada paso que diéramos en el tiempo de la narración se borrara en la realidad sin tiempo de la muerte. Así se nos revela que el presente es muerte o está muerto, que lo que pueda haber de vida en Comala es «apariencia», y que los habitantes de Comala son «apariciones» o «aparecidos» que «regresan» de la muerte. El tiempo del relato pro-

gresa de Q a Z y de A a N, pero si la muerte es la realidad dominante, «en realidad» la estructura subyacente es regresiva, es regreso por el recuerdo y las evocaciones de los fantasmas hacia el tiempo abolido de la vida que se nos presenta siempre como pasada o como pasado. El icono que tiene por función simbolizar este perpetuo hundirse de la vida en la muerte y esta contemplación de la vida desde los ojos de los muertos, es la tumba donde yacen Dorotea y Juan Preciado, situado significativamente en plena mitad de la novela, y de donde arranca la perspectiva del relato.

Añadamos a esto que los episodios de la infancia y la juventud de Pedro Páramo intercalados en el relato de la aventura de Juan Preciado evidencian otro aspecto del decurso progresivo-regresivo del relato, pues nos arrancan continuamente del tiempo Q en que asistimos al comercio de Juan con los fantasmas de Comala para remitirnos a un tiempo A que podríamos llamar pluscuamperfecto mucho tiempo antes de la muerte de Pedro Páramo que «murió hace muchos años». Esta imbricación, este ir y venir de la perspectiva de la acción que progresa a la del recuerdo que regresa configura el texto como un verdadero laberinto, sobre todo hasta el fragmento 34, y a medida que avanzamos por sus vericuetos hacia el centro, el tiempo lineal de los calendarios que sirve de soporte a nuestras representaciones de la causalidad y de la identidad del yo se adelgaza hasta anularse.

A este respecto debemos observar que la anulación del tiempo convencional que opera la estructura progresiva-regresiva del relato contribuye también en gran medida la composición por fragmentos discontinuos yuxta o superpuestos, que en vez de darnos la acción y el tiempo de la novela en el movimiento del devenir, nos ofrecen vistas separadas, estáticas y ácronas de situaciones cuya única relación con el tiempo es que para los muertos que las rememoran sucedieron hace mucho tiempo. Al lector le toca figurarse el significado que puedan tener las medidas del tiempo corriente de la vida para narradores que evocan el tiempo desde el «sintiempo» de la muerte.

Esta fragmentación del devenir temporal en clisés que exponen coágulos de tiempo ya abolido realiza con varios años de anticipación la teoría del Morelli de Cortázar en el capítulo 109 de *Rayuela* que propugna la novela no como filme sino como «álbum de fotos, de instantes fijos». Si puede aplicarse la expresión «flashback» a la

técnica narrativa de Rulfo, es con un sentido más literal y decisivo que el que habitualmente tiene en el cine y la novela moderna: estas escenas retrospectivas son efectivamente una serie de «flashes», fulguraciones instantáneas que fijan unidades de intensidad vital y evacuan el paso del tiempo y el devenir que se desarrolla como substancia y soporte de actos y personas. Así pues, pese a las frecuentes alusiones al tiempo, el tiempo de la percepción común es expulsado de la novela, y con él la categoría de causalidad ligada en la percepción común a la categoría de temporalidad. A partir de ahí el complejo haz semántico de la novela proyecta dos nuevas dimensiones de significación: de las cenizas del tiempo-causalidad surge fuertemente delineada en la acción de Pedro Páramo y en la relación de éste con Susana y Comala, una figura o representación de la fatalidad; y por otra parte, al desmoronarse el tiempo lineal sucesivo, deja ver entre sus ruinas el tiempo inmóvil e intacto del mito.

Visto desde el postiempo, desde la muerte, todo acontecer reviste un carácter fatal, inevitable e inexorable, que si no lo emancipa, por lo menos lo aísla de la circunstancia temporal en que va envuelto: la ruina de Comala está ya escrita, primero en la bala que de rebote y dirigida por la fatalidad mata a Lucas Páramo, y, después, en el malentendido por el que Comala hace fiesta cuando muere Susana San Juan. Aunque el *primero* y el *después* se realizan en el tiempo sucesivo del devenir, la estructura del texto no marca este tiempo sino la relación escueta, en un plano acrónico, de la transgresión y la expiación, entre las cuales el tiempo que pasa es prescindible para el *tempo* del relato: éste enfoca la culpa o deuda y el pago de la deuda *como* implicados en una necesidad atemporal (lo cual no quiere decir que efectivamente puedan ocurrir fuera del tiempo). Esta necesidad atemporal es la fatalidad, y la noción de culpa constituye su eje semántico. La culpa, en efecto, es el común denominador de todos los actores del relato en el segmento A-N (la historia de la vida y la muerte de Pedro Páramo y Comala). Comala como personaje colectivo es a la vez víctima y cómplice de los desmanes de Pedro Páramo, personaje que sincretiza dos fuerzas temáticas principales: el amor y el deseo de poder que encajan en la categoría actancial general *Sujeto vs Objeto* (un inventario exhaustivo de los actantes pondría de relieve una extrema complejidad, en particular de Pedro Páramo frente a Comala). En ambas, el concepto de «culpa» o «deuda» fun-

ciona como la categoría dinámica que organiza la «catástrofe» o desenlace fatal, y destina a los actores a la locura, la destrucción y la muerte, a la vez que tiende un puente entre las dos historias narradas en los dos segmentos; en efecto, el libro empieza con la muerte de Dolores, la madre y mandante, que envía a Juan Preciado, el mandatario y quizás el único inocente, en busca del padre, para cobrarle la deuda: «Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio. El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro». Al hacerlo, está mandando a su hijo a su propia muerte. Pero hace tiempo que Pedro Páramo ha pagado su deuda con la muerte, y es el único que representa en el libro la conciencia de la deuda y de la culpa y de la necesidad inexorable de pagarlas: «Estoy empezando a pagar. Más vale empezar temprano para acabar pronto». La figura de Pedro Páramo encarna la conciencia del destino y por consiguiente la indiferencia al tiempo, paradójicamente acompañada de la angustia y el tormento del tiempo que el personaje se representa como el lapso destinado a la expiación que es lo único que lo separa de «su» muerte: «Esta es mi muerte». En este plano de significación, hay en la novela de *Pedro Páramo*, y en el personaje Pedro Páramo de modo fundamental, una visión trágica del mundo correspondiente a esas «estructuras significativas atemporales» de las que hablaba el primer Lukács.

Considerado en la perspectiva de la ruptura del tiempo lineal el acontecer toma la forma reiterativa del mito. No nos extenderemos demasiado sobre este tema que ha sido ampliamente comentado por la crítica. El viaje de Juan Preciado ha sido asociado con el «mito mexicano del hijo ilegítimo, nacido de la violación, eternamente en busca de su padre desconocido» (L. Harrs), con el mito de Orfeo (Luis Mario Schneider), con el de Telémaco en busca de Ulises (Julio Ortega), y con el tema del regreso o vuelta al Edén perdido que es, en este caso, «un edén calcinado, un verdadero infierno» (Octavio Paz). Lo que es indudable, es que la Comala a la que llega Juan Preciado tiene una doble proyección mítica: es el paraíso *in illo tempore*, en el recuerdo lírico de la madre, tal como sigue resonando en la mente de Juan; y es el infierno en el presente, o mejor dicho, la antesala del infierno («Aquello está... en la boca misma del infierno») donde vienen las ánimas en pena a matar con sus murmullos al viajero que vino en busca de su padre y del paraíso perdido. El padre

es una ausencia definitiva y el paraíso es el lugar de la muerte, lo que identifica ambiguamente la muerte con el origen de la vida.

Los contenidos significativos se estratifican así en diversos niveles cada uno de los cuales pone en relación dos términos, incluyendo un núcleo temático, un eje semántico que es el elemento relacionante propiamente dicho, y una función estructural. Finalmente podemos distinguir un sentido/direccionalidad que religa y unifica todas las significaciones en el plano sintagmático del discurso, a la vez que permea todo el contenido significativo de la obra en el eje vertical de los estratos o niveles de significación. Proponemos el siguiente esquema de estratificación:

I. NIVEL METAFÍSICO
Vida-Muerte
Núcleo temático: recuerdo de la vida desde la muerte.
Eje semántico: tiempo (abolido o aboliéndose).
Función estructural: inversión del orden del relato y composición ácrona y fotográfica de los fragmentos.
Sentido/direccionalidad: imbricación de la muerte en la vida, invasión de la vida por la muerte.

II. NIVEL AXIOLÓGICO
Transgresión-Expiación
Núcleo temático: amor/poder.
Eje semántico: fatalidad/deuda/culpa.
Función estructural: puente semántico entre los dos segmentos del relato.
Sentido/direccionalidad: muerte como fin.

III. NIVEL MÍTICO
Expulsión del lugar-regreso al lugar
Núcleo temático: busca del padre
Eje semántico: Comala: Paraíso perdido-Infierno.
Función estructural: introducción a la fábula central y división del relato en dos segmentos invertidos.
Sentido/direccionalidad: muerte como origen.

El sentido global unificador es la omnipresencia y omnipotencia de la muerte, término al que convergen todas las significaciones en

torno a las cuales el sentido se articula y al articularse se manifiesta. Pero hemos de observar que esta estratificación no pone en juego sino contenidos semánticos a/o transtemporales y atópicos: la vida, la muerte, el destino, la culpa, el amor, el poder, etc., son temas que pueden ocurrir en cualquier época y en cualquier lugar, y constituyen constantes semánticas universales. La proyección de estos niveles de significación es aparentemente independiente de la circunstancia histórica y social del México posrevolucionario en que escribe Rulfo. Son fundamentalmente estos contenidos los que aparecen como objeto temático explícito del relato. Es preciso, sin embargo, observar otro aspecto en el complejo semántico estructural de la obra, que no constituye propiamente un «Nivel IV» en el criterio de estratificación semántica que hemos adoptado; se trata más bien de una «red» de significados cuyo referente es concretamente histórico y social, y que se extiende por todos los niveles de significación. En el fenotexto este aspecto está implícito o simplemente indicado, pero los indicios e indicaciones son importantes y numerosos. El primero es el lenguaje, que estiliza a menudo el habla del campesino mexicano en una zona geográfica de México y en un momento dado de las connotaciones históricas y políticas que implica; y el tercero, las alusiones a la revolución mexicana y a la guerra de los cristeros, y a la manera en que el poderoso cacique utiliza la revolución, tema que no deja de tener ciertas analogías con el de *La muerte de Artemio Cruz* y que tiene además por función fechar la acción reintegrándola en el tiempo histórico. Leída en esta perspectiva, la obra revela, tras su proyección metafísica, axiológica y mítica, su significación social, arraigada en las representaciones colectivas del pueblo mexicano que soportan el relato. Así detrás de la venganza de Pedro Páramo, que explícitamente constituye su relación con el pueblo de Comala, el lector podrá reconstituir la dramática historia del desamparo y las luchas del campesino mexicano, y detrás de la ruina de Comala, el fenómeno del éxodo agrario que sucedió a la revolución: «¿Y por qué se ve esto tan triste»?, pregunta Juan Preciado al legar a Comala: «Son los tiempos, Señor», contesta Abundio. La expresión «los tiempos» refiere inequívocamente a la historia y al fenómeno social.

Al subsumir toda esta temática bajo un sistema de representaciones transtemporales, metafísicas y míticas, Juan Rulfo evita, qui-

zás por primera vez en Hispanoamérica, la falsa alternativa de género «fantástico» o género «realista», así como la novela descriptiva folklórica y la novela documento social, realizando en su obra lo que para Octavio Paz es la vocación común del hombre americano: la universalidad: «nuestro laberinto (es) el de todos los hombres».

MIGUEL DE UNAMUNO

Nació en Bilbao donde se educó en un ambiente familiar católico cuyo recuerdo le acompañará toda la vida. Se licenció y doctoró en la Universidad de Madrid y, tras viajar por Italia y Francia, obtiene en 1891 la cátedra de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca, ciudad donde murió en 1936.

Compaginó sus obligaciones académicas con una intensa dedicación al periodismo y al ensayo. Se adhirió por algún tiempo a la ideología socialista y colaboró en la prensa obrera de Bilbao. De 1900 a 1914 fue Rector de la Universidad de Salamanca. En 1917 viaja junto con otros intelectuales al frente de guerra austro-italiana y, a su vuelta, es elegido concejal del ayuntamiento de Salamanca.

Por oponerse a la dictadura de Primo de Rivera, fue confinado a la isla de Fuerteventura (Canarias) de donde se evadió a París para terminar por fijar su residencia en Hendaya hasta la caída del dictador en 1930.

En 1931 es elegido diputado a Cortes de la República y se reincorpora al rectorado de su Universidad. Se jubiló a los 70 años (1934). Murió en 1936 cuando empezaba a discrepar de la sublevación del general Franco a la que inicialmente se había adherido.

Diversas causas han contribuido a convertir a Unamuno en un cierto emblema de España para muchos hispanistas de todo el mundo. La obsesión religiosa, aunque heterodoxa desde el punto de vista del catolicismo en que se educó, tan bien estudiada en el correspondiente capítulo de *Literatura del siglo XX y Cristianismo* de

Charles Moeller, y su talante comprometido e inconformista han sido interpretados muchas veces como caracteres arquetípicos de «lo español».

Desde esta percepción, sus ensayos (más allá de su mayor o menor valor literario) constituyen el conjunto más interesante de su obra así como la «clave» última de sus novelas y sus poesías. Muchos de los mismos títulos hablan a las claras de este significado que venimos comentando. Así, *En torno al casticismo* (1895), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), *Mi religión* (1907), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1912), *La agonía del cristianismo* (1925).

Su aportación más renovadora es la que se expresa en la narrativa —breve o larga— cuyos títulos más representativos son las novelas *Paz en la guerra* (1897), *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914), que es ya llamada «nivola» para marcar la diferencia con la convención genérica usual en su momento, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921), *Cómo se hace una novela* (1928), *San Manuel Bueno, mártir* (1930), *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), *Un pobre hombre rico, o el sentimiento cómico de la vida* (1930), obras que encarnan sus obsesiones personales y, de modo más o menos inmediato, pasajes de una autobiografía mucho más acusada de la usual en tantas otras novelas y autores.

Sus textos dramáticos dan vida al mismo fondo temático que las narraciones y los ensayos. Renovador también aquí, la eficacia teatral que consigue es escasa por el excesivo esquematismo de sus composiciones entre las que destacan: *La Esfinge* (1909), *Fedra* (1918), *Soledad* (1921), *El otro* (1932), *El hermano Juan* (1934).

Su poesía lírica, en fin, tiene también un lugar en la historia del siglo XX, aunque no todos le reconozcan una alta calidad. Sus títulos son: *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Andanzas y visiones españolas* (1922), *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1928), *Cancionero* (1928-1936, publicado en 1953).

EL ANÁLISIS CUANTITATIVO EN EL PROCESO DE LECTURA DE *SAN MIGUEL BUENO, MÁRTIR*

Estanislao Ramón Trives

0.1. *Leer* o el proceso de lectura, en cierto sentido, puede ser descrito como *clasificar*, o, si se quiere, *leer* viene a ser el hecho de captar (*cf. legere* latino) o identificar el objeto de lectura dentro de una clase o mecanismo de clasificación o *re*conocimiento. Esta práctica, en su integridad, puede arrancar de la pura corporeidad gráfico-expresiva, donde se *grafotipologiza* o *fonotipo-logiza* el texto objeto de lectura, y llevarnos a las más altas cotas de complejidad semiótica, donde los mecanismos de la lectura-captura, inevitablemente, cuentan, a mi juicio, con otros tantos mecanismos de clasificación o identificación de las diferencias que articulan un texto en cualquiera de los niveles de su funcionalidad semiótica. La *mano* de captura de un texto, el mecanismo de lectura del mismo, forma parte de la práctica habitual en el intercambio de emisión-recepción o de creación (producción)-*re*creación (*re*producción lectura) dentro del marco sociocultural dialógico del fenómeno literario.

0.1.1. El problema se plantea a la hora de buscar una posible formalización de los mecanismos de *puesta en discurso* —el *cifrado discursivo*—, así como de los de su recepción o *desciframiento* en el acto de lectura. De entrada, se observa un choque entre *l'esprit de géometrie* y *l'esprit de finesse*, entre la formación a ultranza y el ciego abandono a la intuición pura y simple. Creo necesario señalar que la *formalizacón* forma parte de los mecanismos o estrategias de investigación o búsqueda de la realidad *objetiva*, que no acaba nunca por ser la última característica *objetiva* u objetivable de la realidad existente fuera del observador y potencialmente observable; lo que más bien no es, a mi juicio, una invitación al desámino en el in-

terminable proceso de formalización o puesta a punto explícita de los mecanismos de lectura. Cuando Weizenbaum nos pone en guardia, como ingeniero informático, ante las funciones hipotéticamente previsibles o asignables a los dos hemisferios cerebrales, la de la capacidad analítica o computable y de la sintética o simbólica, nos hace pensar en una creciente capacidad formalizadora o computadora, pareja con una también creciente capacidad sintetizadora o macrointelectiva denotativa-connotativa. Lo cual no es ajeno al fenómeno del lenguaje, y sensibiliza y matiza los distintos planteamientos de acercamiento analítico-formal al estudio de dicho fenómeno. Así lo observamos en la *Grammaire des insultes et autres études*, de N. Ruwet, quien nos previene contra el *analiticismo* ignaro de los límites del modelo de formalización con respecto al original, siendo, a mi juicio, más coherente con el marco semiótico-filosófico de las disciplinas lingüísticas el ceder, más allá de los por otra parte necesarios modelos falsables o explícitamente formalizables, a acercamientos fenomenológicos, donde se dé cuenta, o se intente dar cuenta, del fenómeno lingüístico en su integridad, transcendiendo el cifrado de lectura analítico-formal existente, al tiempo que se evidencia la irrenunciable y persistente necesidad de ensayar nuevos métodos *generativos* con vocación de explicación del fenómeno lingüístico en su integridad. Con este ánimo, consciente de que carecemos de las sistemáticas de lectura formal que precisaríamos para dar cuenta del proceso de lectura en su integridad, me vengo ocupando de la *lectura* de esta obra de don Miguel de Unamuno, sin renunciar al diseño del perfil del proceso de lectura en su proyecto integral, pese a la irrenunciable carencia de una sistemática diasémica o *noemática* en los planteamientos de R. Martín, K. Heger, etc. Tal *noemática* o lengua formal diasémica o general debería integrarse, a mi juicio, en el ámbito de la *semiótica*, como marco teórico general que se asigna la misión de dar *sentido* al comportamiento de los signos en el seno de la vida social, según la premonitoria intuición del maestro ginebrino.

0.2. Partiendo de la hipótesis de que el comportamiento lingüístico-comunicativo nace, esencialmente, como una *partitura fónica* de ejecutoria semántica o como una *partitura semántica* de ejecutoria fónica, en la medida en que las instrucciones progra-

máticas del proceso partan de lo fónico-expresivo o de lo semántico-nocional, el proceso de lectura de *San Manuel Bueno, Mártir* de don Miguel de Unamuno viene a suponer la reunificación de lo disperso (*discurso*) en el medio intersubjetivo articulado grafemáticamente.

Una primera clasificación o reducción posible de la dispersión expresiva viene ofrecida por la distribución grafémica morfo-léxica espaciada entre blancos, y presenta, consecuentemente, tantos momentos significativos potenciales como segmentos grafémicos identificados, 12.110 formas en nuestro caso, de acuerdo con el listado generosamente realizado por el Centro dirigido por el profesor Zampolli en Pisa. Cualquiera otra lectura no grafemáticamente dirigida hubiese producido resultados clasificatorios infinitamente variados, como es obvio.

Una seguna clasificación se fundamenta en la aplicación de la *memoria grafémica* al *corpus* anterior, desprendiéndose 74 rangos frecuenciales de 551 a 1, como identificadores de 2.356 formas lingüísticas, que, de acuerdo con su tipo de frecuencia ocurrencial, van desplegándose en el espacio sintagmático de nuestro texto. La reducción que ha supuesto esta fase de lectura-*captura* es del orden de 80,55 por 100 sobre las 12.110 formas lingüísticas obtenidas en la cuantificación de los resultados de la primera.

La tercera fase de lectura consiste en realizar la misma con *memoria morfológica* (*lematización*), identificando 1.371 tipos de vocablos de acuerdo con su caracterización morfofuncional; lo que, a su vez, supone una reducción del 88,68 por 100 sobre las 12.100 formas lingüísticas obtenidas en la cuantificación de los resultados de la primera.

La cuarta fase de lectura, en su necesaria clasificación o captación intelectiva, exige realizar la lectura con *memoria semio-sistemática* o discurso sin YO, con una reducción sensible en torno a los 100 semiotipos; lo que supone una reducción en torno al 99 por 100 sobre las 12.110 formas lingüísticas de entrada.

La quinta clasificación, en fin, se realiza con la *memoria sémico-discursiva* o discurso vinculado al YO, donde se moldea y troquela el *corpus* discursivo por los cauces de la enunciación /enunciado, con sus modalidades y recursos, en virtud de los cuales la estructura programática o memorial que sirve de título al texto de don Miguel

de Unamuno, con sus implicaturas y presupuestos, transforma, volitiva y deónticamente, el frío *creer* y *hacer* en *querer creer* y *deber hacer*, en cuanto implicado en *hacer el bien*, unamunianos, contrapuestos al puro saber, que implica *no creer*, y *hacer*, sin modalidad deóntica endo/exotáctica alguna, en cuanto *indiferente al bien físico ocasionado*, dentro del marco de intereses racionalista, que enfrenta al antagonista Lázaro, con el protagonista, don Manuel; lo que, a su vez, supone una reunificación máxima del proceso de lectura en torno al cuadrado semiótico alético-deóntico, como fundamento arquitectónico del discurso de *San Manuel Bueno, mártir*, en la afirmación discursiva de la consagración (el lexema *santo* del título) de la bondad (el lexema *bueno* del título) agónica, en el sentido etimológico que gusta destacar a don Miguel de Unamuno (el lexema *mártir* del título) entre la razón-saber y el corazón-querer creer.

1. La primera fase o cuantificación de las formas en presencia son debidas a la pura captación de la máquina del texto en su materialidad gráfica, con sus espacios llenos y vacíos. La máquina cuenta lo que previamente se le ha enseñado a identificar. De ahí que el discernimiento de amalgamas y sincretismos pase desapercibido en esta primera aproximación. Lo que, naturalmente, queda subsanado, con nueva información del investigador en la fase de lematización ulterior, de acuerdo con el proyecto que desarrollamos en colaboración con el Centro de Pisa.

2. La segunda fase supone dar cuenta de las formas sin repetición junto con la frecuencia indicada entre paréntesis, por rangos decrecientes, lo que en una primera aproximación previa a la fase formal de la lematización, hemos realizado en las páginas subsiguientes, donde las formas lingüísticas que aparecen entre blancos en el texto se presentan en rangos de frecuencia, desde la forma más frecuente, la *y* (fr. 551), a las menos frecuentes, como *abad, abajo*, ..(fr. 1). Son un total de 2.356 formas lingüísticas, donde la formalización *lemática* no se ha llevado a sus últimas consecuencias, pero cuya utilidad, dada la perspectiva textual elegida, me parece evidente. Por imperativos del tiempo hago gracia de su lectura pormenorizada, pero aporto este listado como documento de referencia para el desarrollo de esta reflexión en torno al proceso de lectura en un texto literario:

tener (fr. 33)
conciencia-corazón-alma (fr. 22)
palabra-voz(fr. 21)
comunión-confesión-conversión (fr. 28)
verdad-verdadero (fr. 26)

dar (fr. 27)
amargura-sufrimiento (fr. 26)
pobres (fr. 26)
sin (fr. 26)
volver (fr. 25)
lágrimas-llorar (fr. 24)
temblar-temer (fr. 23)
alegría-contento (fr. 22)
bien (fr. 22)
parecer (fr. 21)
sentir (fr. 21)
nada-nadie (fr. 20)
soledad (fr. 20)
cielo-estrellas (fr. 19)
iglesia (fr. 16)
Ángela (fr. 17)
casa-suelo (fr. 17)
pecado-pecador (fr. 17)
engaño (fr. 16)
pensar (fr. 16)
consolar (fr. 15)
hombres (fr. 15)
mano (fr. 15)
Valverde (fr. 14)
mundo (fr. 14)
recordar (fr. 14)
carne-cuerpo-sangre (fr. 13)
nacer (fr. 13)
dejar (fr. 13)
los demás (fr. 13)
poder (fr. 13)
curas (fr. 12)
esperar (fr. 12)
ponerse (fr. 12)

sumergirse-suicidio-suicidarse (fr. 12)
comprender (fr. 11)
enfermedad-enfermos (fr. 11)
obrar (fr. 10)
tierra (fr. 10)
viejo (fr. 10)
deber(fr. 9)
demonio-diablo (fr. 8)
noche (fr. 8)
perder (fr. 8)
promesa (fr. 8)
templo (fr. 8)
último (fr. 8)
enseñar (fr. 7)
olvidarse (fr. 7)
religión (fr. 7)
salvar (fr. 7)
secreto (fr. 7)
varón (fr. 7)
dudar (fr. 6)
fingir (fr. 6)

Lo que totaliza 3.288 elementos, es decir, el 27 por 100 del total de las 12.110.

Las afinidades semioestructurales que indudablemente comportan los grupos o subgrupos morfo-lexemáticos aportados, cobran especial relieve cuando se les somete a los distinttos filtros de su puesta en discurso, merced a la operación de lectura discursiva concreta subsiguiente donde el *yo*, con sus *creencias/saberes/dudas /haceres*, establece una febril actividad dialógica con *lo/s otro/s*: *mundo-hombre-Dios*.

5. Las piezas morfo-léxicas, desde su generalidad sistemático-lingüística, se muestran en el discurso con unas peculiares señas de identidad, a merced, naturalmente, del YO textualizador, responsable de la especial combinatoria a que somete la distribución sintagmática de las distintas formas lingüísticas, que es un mecanismo de identificación de primera magnitud («parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens *dispositio*» agustiniano); lo que se incrementa con los distintos registros de carecterización del YO (con sus presupuestos pragmáticos e ideológico-culturales), así como los identificadores situacionales espacio-temporales (con sus correspondientes presupuestos contextuales ideológico-culturales) y modales, mediante los cuales se va trazando el constructo evidenciable o imagen fenotextual del discurso.

5.1. Los datos cuantitativos, desde los emanantes de su identificación referencial concreta o potencial, son el material que utiliza el autor y necesita el lector para enmarcar la figura semiótica de su intercambio intersubjetivo. Los datos deben estar sometidos a un mecanismo inferencial, que someta su identificación polar a la fuerza de su choque isotópico-estructural con la deixis que sólo el autor-lector puede realizar en su integridad.

5.2. Los datos del cuadrado semiótico están ofrecidos por la estadística, pero su ensamblaje isotópico-textual viene dado por un *sujeto* (autor-lector) para quien se convierte (por la escritura/lectura) en *objeto*.

En este sentido, la cuantificación que nos ofrece la máquina padece el «síndrome atextual» de que habla Luria. En efecto, la cuantificación es muy proclive a la «paradigmática» más inmediata, quedando ajena o más alejada de una *función textual*, en virtud de la cual se está dispuesto a captar el salto cualitativo, cuyo valor no se

desprende del producto ni suma lógicos de los elementos integrantes. La ironía perceptible en esta obra, su ideología específica, es algo que se escapa al síndrome de macroestructurabilidad textual que asintóticamente padece la máquina, que el hombre se va perfeccionando para comprenderse a sí mismo.

5.3. Un cierto sentido de *improvisación* (previsible/imprevisible) se ejerce en toda *lectura*, según grados de mayor o menor predisponibilidad receptiva. En la medida en que podamos contar (*computar*) más datos, en esa misma medida podremos procesar más, incluso llegando a dar la sensación de la «improvisación», que, en sí misma, no es sino el efecto psicológico de relacionar los distintos planos de lo consciente y lo subconsciente en su interdependencia. Cuando se deja el ámbito de la *oración* se entra en el dominio de lo semántico, para el que la sintaxis no ofrece más que modelos en lejanía asintóticamente próximos, pero nunca identificados plenamente con las exigencias de la integridad significativa. La máquina, como la mano, carece de subconsciente operativo, aunque, en cierto modo, proceda de él. El instrumento, por tal, debe ser explícito al artífice que le hizo ser. La máquina, en sí misma, no produce secretos, ni apariencias, ni contradicciones o mentiras. La máquina no opera en virtud del cuadrado semiótico del *ser/parecer* en su aplicabilidad concreta, que es prerrogativa del discurso humano o despliegue textual, cuya integridad funcional sólo se revela al hombre en cuanto sujeto cognoscente, y a lo que la máquina, como cualquier otro artilugio o simulacro, asintóticamente se acerca.

El cuadrado semiótico, en sus distintas articulaciones en torno al *deber*, *creer*, *saber*, *esperar*, etc., que, a mi juicio, vertebra todo el texto de don Miguel de Unamuno, queda en el más allá de la computación de los datos o, lo que es lo mismo, en la deixis textual de los mismos, como estrofa de su dialéctico funcionamiento.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Nació en Villanueva de Arosa (Pontevedra), en 1866. Su verdadero nombre era Ramón de Valle y Peña. Estudia bachillerato en Pontevedra y empieza la carrera de Derecho en Santiago de Compostela, aunque no la llegaría a terminar. En 1892 marcha a México donde actúa como periodista y soldado. Vuelve a Madrid, en 1895, en cuyo mundillo cultural llama la atención por su atuendo extravagante y su carácter atrabiliario. En 1910 viaja por América del Sur como director artístico de la compañía de teatro de María Guerrero. Es catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1917. Fue encarcelado en 1929 por sus ataques a la dictadura de Primo de Rivera. El gobierno republicano le nombró Director de la Escuela de Bellas Artes que el Estado español sostiene en Roma. Murio en Santiago de Compostela en 1936.

La producción de Valle Inclán, que arranca incuestionablemente de la estética modernista, es muy abundante. Ya en 1895 publica *Femeninas*, colección de novelas cortas compuestas por la *Condesa de Cela*, *Tula Varona*, *Octavia Santino*, *La niña Chole*, *La generala* y *Rosarito* que volverán a ser publicadas en el volumen titulado *Corte de Amor* (1903). Vienen luego las cuatro *Sonatas* que llevan por subtítulo *Memorias del marqués de Bradomín*, personaje cuya calificación como «feo, católico y sentimental» es tópico recordar. Son *Sonata de Otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904), que pasa por ser la mejor y *Sonata de invierno* (1905). El único varón se ve enfrentado a cuatro tipos de mujeres en consonancia con los modernistas cuatro títulos.

De 1904 es *Flor de santidad: historia milenaria* a la que sigue un cambio de rumbo, las estampas de la guerra carlista que constituyen la trilogía *Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909). La visión caricaturesca del final del reinado de Isabel II que había programado como serie titulada *El ruedo ibérico* llega a concretarse en tres novelas: *La corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1926) y *Vísperas* (1932) con la que comenzaba la inacabada *Baza de espadas.* A la misma técnica pertenece *Tirano Banderas* (1926), reconstrucción ficticia del ambiente social y los registros lingüísticos hispanoamericanos. A todo esto hay que añadir la novela por entregas *La casa de Dios.*

La poesía de Valle, que va del Modernismo al costumbrismo, pasando por el simbolismo, está constituida por *Aromas de leyenda* (1907), *Voces de gesta* (1912), *La pipa de Kif* (1919) y *El pasajero* (1920).

Muchos críticos han señalado el carácter teatral de las narraciones de Valle y es, en efecto, su aportación al teatro quizás lo más valorado hoy. Son de destacar las *Comedias bárbaras,* pintura realista del alma gallega, que comprenden *Aguila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata* (1922). Viene luego, entre otras, *Divinas palabras* (1927) para seguir con *Tablado de marionetas* (1927), título general para tres farsas: *Farsa de la enamorada del rey, Farsa de la cabeza del dragón* y *Farsa y licencia de la reina castiza.*

No se puede dejar de reseñar, por fin, sus «esperpentos» *Luces de Bohemia* (1924), sátira social; *Los cuernos de don Friolera* (1925), sátira de la vida militar; *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (1930), sátiras políticas.

Son de recordar también las cinco piezas que constituyen la serie *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1913): *Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio.*

LA EXPRESIÓN GESTUAL EN *TIRANO BANDERAS*

Gloria Baamonde Traveso

Como hombre de teatro concede Valle-Inclán mucha importancia a todos los elementos que intervienen en el fenómeno teatral, hoy estudiados bajo perspectivas semióticas, como sistemas de signos. Sus novelas parecen pensadas para la representación tanto como sus obras dramáticas. En el fondo, su inclinación hacia lo teatral no hace sino plasmar su particular concepción del arte como experiencia directa del mundo que le rodea sin otro medio de acceso a él que no sean los sentidos.

Efectivamente, propugna Valle-Inclán en un tratado de estética *sui generis*: *La lámpara maravillosa* [1], una forma de conocimiento intuitivo, fácil y directo, desligado del devenir cronológico de tal manera que, en su intemporalidad, resulte eterno. Un conocimiento de tal naturaleza no se consigue a través de la razón, sino de los sentidos. Los sentidos a los que Valle-Inclán da primacía para alcanzar la comprensión son la vista y el oído. Dice en *La lámpara maravillosa*:

> Todas las cosas bellas y mortales que creamos son para los ojos o son para los oídos, alternativamente (pág. 62).

Un poco más adelante añade:

> Águilas y topos son las bestias que simbolizan los modos del humano conocer. Aquilas de ojos soberanos y topos auditores (pág. 68).

[1] R. Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Toda su obra refleja el intento de aunar estos dos modos de conocimiento. Así pues, nos propone una comprensión muy próxima a la que se produce frente a un espectáculo teatral en la que intervienen como vehículos principales: la vista y el oído. Trata de reproducir por medio de la palabra toda la escenificación. Esta es la causa de la plasticidad que se reconoce a primera vista en cualquier obra del autor.

Los estudiosos de Valle-Inclán coinciden en señalar este estatismo y plasticidad como características constantes de su obra, y mientras para unos son estas cualidades las que le dan fuerza dramática a su teatro, para otros, de los que el más representativo sería Sender, constituyen la causa de su fracaso, porque la escena pierde su dinamismo y se inmoviliza como si se tratase de un cuadro.

Y esto es así en buena medida, pero precisamente era lo que perseguía Valle: la inmovilización del instante para lograr el conocimiento intuitivo e inmediato de cualquier realidad en sus cualidades esenciales.

El dinamismo se consigue de otra manera, porque, como opina Risco: «El estatismo no impide el dramatismo porque éste, en esencia, no impone más que la tensión de fuerzas contrarias, que naturalmente puede durar un solo instante...» El dramatismo reside en el contraste. La plasticidad e inmovilismo no hacen más que acercárnoslo, imponiéndonos su enorme eficacia significativa.

Los gestos desempeñan un importante papel en la plasticidad de todas las obras de Valle-Inclán. Sin embargo, en la etapa esperpéntica consigue la más perfecta realización de sus ideas estéticas y utiliza el gesto con gran dominio y con deliberada intención semiótica. En este sentido la descripción gestual va cambiando hasta llegar al estatismo total que deshumaniza y desorbita para conseguir el *esperpento.* Los gestos refinados, aristocráticos, grandiosos, se transforman en los gestos degradantes, de animales, o que reflejan el automatismo de los muñecos; de la variedad de gestos se pasa al *gesto único* que inmoviliza totalmente y convierte al personaje en marioneta. Apunta aquí el credo estético que desarrollará el expresionismo dramático alemán y del que Valle es claro exponente.

Vamos a ejemplificar con una obra esperpéntica. No es una obra dramática, pero ya hemos advertido que las diferencias entre novela y teatro en Valle-Inclán son mínimas y prueba de ello es que concretamente esta obra ha sido representada. Se trata de la novela

Tirano Banderas (1926). En ella la descripción gestual revela las intenciones del autor y demuestra hasta qué punto Valle consigue sus propósitos.

Las partes del texto que corresponden al discurso del narrador pueden considerarse como el desarrollo de la acotación escénica por dos motivos:

— Por la cantidad de signos que se originarían en su representación, signos que en algunos casos acompañarían a la palabra, y en otros, originarían largas representaciones mudas.

— Por el lenguaje que trata de eludir la subjetividad y la mediatización del sujeto emisor. Risco ha hecho una acertadísima enumeración de los procedimientos de los que se vale el autor para evitar su intervención directa:

- Frases coordinadas y yuxtapuestas que eluden los nexos lógicos y racionales.
- Frases nominales, enumeraciones, participios en construcciones independientes que tratan de evitar los signos del sujeto.

Sin embargo, la participación del emisor es un hecho y su repercusión en la interpretación del microuniverso de la obra es importante.

Aquí nos interesa, sobre todo, el primer punto: la traducción de esas acotaciones a una representación y concretamente, valorar la parte que el sentido general de la obra debe a la descripción cinésica.

La representación de estas descripciones supondría la traducción a la práctica de una parte considerable del texto de la novela; sin embargo, nada más lejos del lenguaje referencial habitual en las acotaciones, su lenguaje poético intenta sugerir a los lectores la plasticidad de la representación de una manera más efectiva y significativamente más eficaz que la propia escenificación. En este sentido, la aportación de la subjetividad del autor-emisor es muy importante, difícil de traducir a una praxis y permanece subyacente como una inagotable fuente de significación virtual.

Continuamente se nos describen los gestos tanto los de los personajes principales como los de los secundarios o los de aquellos que aparecen una vez tan sólo. En algunas ocasiones sustituyen a la palabra y los personajes lo utilizan como medio de comunicación.

La aparición de un personaje cualquiera o su intervención en el diálogo va siempre precedida de su descripción cinésica. El gesto es, por tanto, un importante procedimiento de caracterización y una de las principales fuentes de conocimiento. Los grupos, los objetos, los animales, los paisajes: todo gesticula. En un intento de borrar los límites entre el hombre y el mundo que le rodea, personas, animales y cosas emplean los mismos gestos, se parecen, son una misma cosa:

El gato de Quintín Pereda «trasciende el absurdo de parecerse a su dueño» y, cuando entra Zacarías el Cruzado, ambos desdoblan «el mismo gesto de alarma» [2].

El perro del indio Zacarías siente un dolor tan profundo como el de su amo ante los restos del niño devorado por los cerdos:

> Lloraba un perro muy lastimero. Zacarías, sobresaltado, le llamó con un silbido. Acudió el perro zozobrante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja (146).

También el perrillo faldero del barón de Benicarlés, embajador de España, tiene los mismos gestos afeminados del dueño:

> Tenía en el hocico el faldero arrumacos, melindres y mimos de maricuela (193).

Acertadamente advierte Gullón, con respecto a esta obra, algo que otros críticos han señalado como características de todos los esperpentos: los gestos animados de los objetos contrastan con la cosificación y animalización del hombre:

El quitrí del gachupín hace «morisquetas de petrimetre», los paisajes «palpitan», las sombras «lloran», etc.; los personajes «rumian», «ornean», o se parecen a los más variados animales.

Los grupos humanos que pululan por la novela son herederos del antiguo coro de la tragedia clásica, pero su función es más la de decorado que la de comentador o consejero. Aparecen como telón de fondo sobre el que se destacan los personajes-tipo. El mismo Valle-Inclán reconocía la presencia de tres grupos en la novela: el indio, el criollo y el extranjero, desarrollados cada uno en tres personajes.

[2] R. Valle-Inclán, *Tirano Banderas: novela de tierra caliente*, Madrid, Espasa-Calpe, Colecc. Austral, 1975. En adelante citaremos siempre por esta edición.

Estos son los grupos humanos más importantes, pero la novela está poblada de multitudes que Valle convierte en simples decorados privándoles de su individualidad por medio de un mismo gesto, de una misma afición, de la misma apariencia, etc.: así a los gachupines les da un acento de «familia el embarazo de la mano con guantes», con «tácito acuerdo juegan con las brasileñas leontinas de sus relojes», aplauden al unísono o se remueven «en las losetas como ganado inquieto por la mosca».

Cada grupo tiene algo afín que lo identifica como comunidad:

> Los oradores saludaban agitando los sombreros, pálidos, teatrales, heroicos (63).
> El criollaje ranchero —poncho, facón, jarano— se estaciona al ruedo de las mesas con tableros de azares y suertes fulleras (589).
> Las niñas del pecado desmadejadas y desdeñosas, recogían el bulle bulle en el vaivén de las mecedoras (91).

Bastan estos ejemplos, aunque se podrían poner muchos más: los presos, los indios, los peones.

Pero la utilización del gesto, característica de la última etapa de Valle-Inclán, es la aplicación de un gesto único a cada personaje. La descripción gestual funciona al modo del epíteto en la épica clásica y se revela como un medio eficaz de inmovilización que nos permite alcanzar, a la vez, el conocimiento intuitivo de las cualidades esenciales y la esperpentización de los personajes, convertidos en muñecos que mecánicamente repiten los mismos movimientos.

Siempre había mostrado Valle-Inclán su preocupación por encontrar en cada persona el gesto único que resumiera toda su individualidad. En *La lámpara maravillosa* puede leerse:

> Doménico Theotocópuli, bajo la insignificancia de nuestras actitudes cotidianas, sabía inquerir el gesto único, aquel gesto que sólo ha de restituirnos la muerte (121).

O este otro párrafo igualmente significativo:

> El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser (36).

Así pues, cada personaje tiene un gesto propio que se repite con machacona insistencia y que lo inmoviliza totalmente.

Tirano Banderas se presenta al principio de la novela con su costumbre, propia de los indios, de «rumiar la coca» (planta tropical que contiene cocaína). Esta costumbre se traduce en una «mueca verde» que insistentemente repite y le obliga a «rasgar» la boca. Este gesto es el más característico, pero no el único. En varias ocasiones se «pasa por la calavera un pañuelo propio de Dómine». Otras veces se alude a su «gesto cuáquero», «austero», sus posturas «inmóviles», «distantes» que lo transforman en «momia», en «calavera», «en un garabato de lechuza con corbatín de clérigo y antiparras negras».

Estas imágenes se fijan en nuestra mente gracias a una repetición rítmica de las mismas palabras cada vez que aparece el personaje.

Don Celes continuamente «infla la botarga» o siente el temor de «desinflarse» ante la más leve adversidad. Su calva se «enrojece» con frecuencia y en otras circunstancias se «abanica con su jipi».

Al embajador de España el autor lo describe con gestos afeminados que no se molesta en disimular. Oculta, en cambio, su hipocresía bajo una «máscara de colorete chafada».

Doña Lupita, la vieja que tiene el tenderete al lado del juego de la ranita, se mueve de un lado a otro «corretona y haldeando». Se insiste en sus gestos falsos, aduladores.

Nacho Veguillas actúa como bufón del Tirano, imitando los saltos y el croar de la rana: «El licenciado Nacho Veguillas sesga la boca y saca los ojos», gesto repetido con obstinación y que lo transforma en el personaje más ridículo de la novela.

En las apariciones del mayor Abilio del Valle se insiste siempre en presentarlo «tirándose del pirulo chivón de la barba».

Los gestos del coronel Domiciano de la Gándara, los del ranchero Filomeno Cuevas o los del indio Zacarías significativamente no son tan degradantes como los que caracterizan a los demás personajes. Se les describe más por su actitud y apariencia generales que por un gesto único y concreto.

Por último, debemos señalar que la individualización en arquetipos que Valle consigue por insistencia en un gesto único y diferente para cada personaje tiene su contrapartida en la mecanización que les impone por la reiteración de otros ademanes iguales para todos. A unos y a otros les coloca en alguna ocasión una «máscara», con frecuencia gesticulan como «peleles», como «fantoches», como «ma-

rionetas». O bien pierden su figura humana para convertirse en «bultos», en «sombras», en «garabatos». Hay un gesto que le resulta particularmente expresivo y que aparece aplicado con profusión: las figuras aspadas, con las piernas y los brazos abiertos. Así aparece Nachito Veguillas varias veces: «Nachito suspiraba meciéndose sobre el pando compás de las piernas». En otro momento es Lupita, la romántica, la que «apretaba los ojos y aspaba los brazos»; o la mucama que abre la puerta en casa del estudiante «espantada y aspada».

Cada personaje posee su gesto típico que condensa su personalidad como rasgo relevante y descriptivo, y a todos ellos, en cambio, Valle les hace perder su individualidad con gestos parecidos de autómatas, de marionetas, hasta llegar al inmovilismo total.

Y es así como Valle consigue su ideal estético de un conocimiento intuitivo de lo esencial bajo el prisma del espejo cóncavo que desfigura y deshumaniza.

CÉSAR VALLEJO

Nació en Santiago de Chuco (Perú) en 1892 y comenzó estudios de Medicina en Lima, carrera que abandonaría enseguida. En 1915 recibe el grado de bachiller en la Escuela de Letras de la Universidad «La Libertad» de Trujillo. Vuelve a Lima en 1917 y en 1920 pasa una temporada en la cárcel a causa de los desórdenes acaecidos en Trujillo en los que intentó mediar. En prisión redacta muchos de los poemas de su obra más importante, *Trilce*, así como algunas composiciones en prosa.

Viaja a París en 1923 y se vincula con Vicente Huidobro y Juan Larrea, importantes figuras de los ambientes de vanguardia. En 1926 edita con Juan Larrea la revista *Favorables-París-Poema* que sólo alcanzó dos números.

En el curso 1927-28 sufre una profunda crisis personal que lo conduce al compromiso político y social que desembocaría más tarde en su adscripción como comunista. Después de una grave enfermedad que pasa en 1928, viaja a Rusia, país que volvería a visitar en 1929 y en 1931.

Expulsado de París por su condición de comunista en 1930, viaja a España con su mujer Georgette Phillippart con la que había contraído matrimonio el año antes. Ya mucho más conocido, vuelve a publicar su libro *Trilce*, cuya primera acogida había sido muy negativa, ahora con un prólogo de José Bergamín y un poema de Gerardo Diego.

Las autoridades francesas le permiten volver a París en 1932 con la condición de que no ejerza en política. En 1937 participa en España en el II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la Cultura. Muere en París en 1938.

Reconocido hoy como un poeta fundamental de nuestro siglo, corrió la suerte de tantos otros artistas y vivió asediado por la persecución, la enfermedad y, sobre todo, la penuria económica sólo aliviada por algunos empleos, más o menos lejanos de sus aficiones y más o menos en precario.

La poesía de Vallejo procede, por razones de época, de la Estética modernista. *Los heraldos negros* (1918) es, sin duda, una composición deudora de Rubén Darío, Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones; sin embargo, hay dos características que lo separan claramente de sus fuentes: la vivencia de rebeldía contra la injusticia social, sufrida en su carne por su condición de mestizo, y el deslumbramiento por la nueva poética vanguardista cuya reelaboración lingüística está bien lejos de la convencionalidad del soniquete modernista.

Trilce (1922) representa acabadamente esa poesía vallejiana donde el lenguaje se exprime en nuevas figuras sintácticas y semánticas que dan expresión a un contenido de dolor amargo, vinculado así a la injusticia social concreta, pero que en sus momentos más logrados alcanza cotas de universalidad metafísica.

La solidaridad del poeta con todo ser humano doliente se expresa de modo especial en *Poemas humanos* (publicados póstumamente en 1939) y se acentúa en *España, aparta de mí ese cáliz* (1938), poemario de la grandeza de la gente sencilla.

Completan la obra de Vallejo, aparte de otros escritos primerizos o no literarios, la novela de realismo socialista *Tungsteno* (1931), la prosa *Fabla salvaje* (1923) y *Hacia el reino de los Sciris* (1944) y los relatos compilados en *Escalas* (1923) y *Paco Yunque.*

ESTRUCTURA ELEMENTAL DE LA SIGNIFICACIÓN «ESPACIO» (Trilce)

Enrique Ballón Aguirre
y Federico Salazar Bustamante

«...hay que concebir al escritor (o al lector, es lo mismo) como un hombre perdido en una galería de espejos: allí donde su imagen falta, ahí está la salida, ahí está el mundo».

Roland Barthes

0. La espacialización y los mecanismos de localización espacial que ella presupone, encuentran sus límites en las coerciones de la lengua donde se discursiviza dicha espacialización.

Un segundo campo de restricciones —esta vez de lengua en acción— se da en la densidad semántica y en la complejidad sintáctica de un determinado discurso ya realizado (o texto).

0.1. Ahora bien, en la lengua castellana, desde un simple punto de vista taxonómico, puede constatarse que la posibilidad de «espacialización» abarca —en comparación con otras lenguas— un campo de actualización semiótica bastante amplio.

El castellano dispone, en efecto, de un número tal de *embragues espaciales* iconizados lexemáticamente, que su multiplicidad permite al enunciador enunciar, en lengua oral o escrita (gracias al mecanismo de *desembrague/embrague* descrito por Greimas-Courtés), efectos de sentido-límite, cosa que en otras lenguas sólo es posible por medio de paráfrasis o empleando formulaciones de orden estilístico y retórico, propios de la literatura oral o escrita.

0.2. Nuestra ponencia se propone describir dichos embragues espaciales susceptibles de desemantizar y constituir la categoría sémica / espacio. Con este fin hemos elegido, a manera textual, el poema *Trilce* del poeta peruano César Vallejo.

0/Trilce
A 1 a/Hay un lugar que yo me sé
b/en este mundo, nada menos,
c/adonde nunca llegaremos.

2 a/Donde, aun si nuestro pie
b/llegase a dar por un instante
c/será, en verdad, como no estarse

3 a/Es ese un sitio que se ve
b/a cada rato en esta vida,
c/andando, andando de uno en fila.

4 a/Más acá de mí mismo y de
mi par de yermas, b/ lo he entrevisto
c/siempre lejos de los destinos.

B 5 a/Ya podéis iros a pie
b/o a puro sentimiento de pelo,
c/que a él no arriban ni los sellos.

6 a/El horizonte color té
b/se muere por colonizarle
c/para su gran cualquiera parte

C 7 a/Mas el lugar que yo me sé
b/en este mundo, nada menos,
c/hombreado van con los reversos.

8 a/-Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo b/-¿Está? c/-No; su hermana.

9 a/-No se puede cerrar. b/No se
puede llegar nunca a aquel sitio
c/-do van en rama los pestillos

D 10 a/Tal es el lugar que yo me sé.

1.1. Como se ve, el texto ha sido segmentado con fines analíticos en cuatro secuencias designadas A, B, C, D. Cada secuencia comprende así un número variable de estrofas (A,4; B,2; C,3; D,1) subdivididas cada una, a excepción de la secuencia-lexía D, en tres lexías designadas a, b, c.

1.2. El título *Trilce* mantiene con el texto una relación especial (cf. 14). De ahí que este título sea estudiado de modo independiente y no sea comprendido en el análisis.

2. la enunciación del poema se plantea por medio de tres enunciados de estado, constituidos por la misma relación de conjunción:

1. a/Hay un lugar que yo me sé.
7. a/Mas el lugar que yo me sé.
10. a/Tal es el lugar que yo me sé.

Como se ve, el sujeto de estado sincrético «yo» (a la vez enunciador y sujeto del enunciado), modalizado en su competencia por el /saber/, está conjunto con el objeto-valor «lugar» en los enunciados (S O).

2.1. Sin embargo, estos enunciados no son tautológicos. En efecto, ellos difieren en el plano de la manifestación y en las modalizaciones que los informan, según el siguiente diagrama:

PLANOS	FIGURAS	SEMAS
MANIFESTACIÓN	«un lugar» *vs.* «el lugar»	indeterminado/determinado
CONTENIDO (Modal)	«hay» *vs.* «es»	haber/ser

El adjetivo «tal», por su parte, actualiza el rasgo semántico marcado / determinado / en oposición al / indeterminado / que corresponde a «hay».

2.2. Se trata, pues, de un proceso cognoscitivo dirigido a establecer la iconización de cierta «espacialidad» en el poema. No es una transformación de estado sino, más bien, un *paso* (7a.: el adversativo «mas») que permite precisar un espacio ya fundado («lugar») percibido en el primer enunciado como *dislocado* y en el tercero apercibido como *localizado.*

Esta primera espacialidad puede ser diagramada así:

1a	dislocación: «Hay un lugar» percepción: «que yo me sé»
10a	localización: «Tal es el lugar» apercepción: «que yo me sé»

3. El efecto de sentido descrito como *la búsqueda de una precisión de la espacialización,* se confirma con el enunciado de la lexía 1b: «en este mundo, nada menos».

3.1. El conector gramatical «en» tiene por función semántica introducir la *focalización* o procedimiento que permite circunscribir el espacio fundado y percibido como una magnitud absolutamente indeterminada. Así aparece la siguiente oposición:

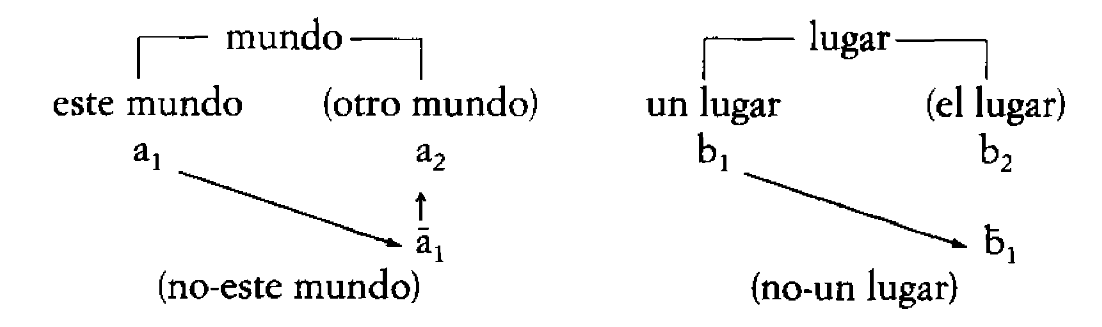
circundado	/	*circundante*
«un lugar»	«en»	«este mundo»

3.2. Las dos primeras lexías cuentan con otro nexo, el conector semántico «saber». Esta isotopía cognoscitiva reúne las dos dimensiones espaciales base del poema: la dimensión *noológica* (clasema:/interoceptividad/), y la dimensión *cosmológica* (clasema:/exteroceptividad/) según la oposición:

noológico	/	*cosmológico*
«lugar»	«sé»	«mundo»

3.3. Ahora bien, la figura «en este mundo» se opone, en cuanto lengua cotidiana (no natural, pues toda lengua es cultural), a la figura paralexemática «el otro mundo». De esta manera, tenemos tres oposiciones: «un lugar»/«el lugar» (indeterminado / determinado), «un lugar» / «este mundo» (indeterminado / determinado; circundado / circundante) y «este mundo» / «otro» (determinado / indeterminado).

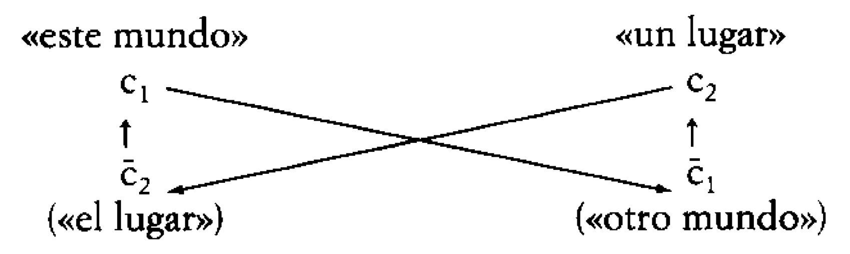
Si vertemos ahora la isotopía correspondiente a «mundo» en el cuadro semiótico y hacemos lo propio con la isotopía de «lugar», tendremos:



3.4. Pero como se ha visto, el sema /indeterminación/ marca las figuras espaciales «un lugar» y «otro mundo», mientras que el sema /determinación/ define las figuras espaciales «este mundo» y «el

lugar». Además, el conector gramatical «en» y el conector semántico «saber» introducen, uno, la focalización («un lugar»: /circundado/, «este mundo»: /circundante/) y, el otro, la isotopía cognoscitiva («lugar»: /noológico/, «mundo»: /cosmológico/).

A fin de coordinar todos estos términos de la estructura elemental de la significación y a la vez observar su sintaxis, tenemos el siguiente cuadro resumen:



En este cuadro los esquemas son *cosmológico* (c_1-$\bar{c}_1$) / *noológico* (c_2-$\bar{c}_2$) y las deixis *determinación* (c_1-$\bar{c}_2$) / *indeterminación* (c_2-$\bar{c}_1$): la sintaxis parte del esquema cosmológico a la deixis de la indeterminación y de ésta al esquema noológico para terminar en la deixis de la determinación que, como se ha dicho, conforma los dos enunciados extremos del poema (1a-10a). En cuanto a los semas /circundante/ *vs.* /circundado/, éstos definen únicamente los términos del eje de los contrarios (c_1-c_2) y, por lo tanto, no participan en la sintaxis de la estructura profunda.

3.5. De la lexía 1b queda la locución «nada menos». Ella sólo remarca el sema de la /determinación/ que, como sabemos, define «este mundo».

4. La última lexía de la primera estrofa «adonde nunca llegaremos» introduce los primeros programas narrativos (PN), mejor dicho, narrativiza las tres primeras lexías del poema.

4.1. En 2 se ha indicado que «yo» es la figura actorial sincrética que reúne al enunciador y al sujeto del enunciado. Agregaremos ahora que, como el valor moral *saber* define la competencia del enunciador, su enunciación puede ser definida como *el enunciador que habla sobre su propio saber* a través de los enunciados de la primera estrofa: es una enunciación enunciada.

Pero esa enunciación enunciada no se reduce a la competencia del enunciador. La lexía 1c inserta un segundo sujeto sincrético de la enunciación, los enunciatarios («nosotros»), al cual se dirige el enunciador. Este hecho, por el cual el enunciador «se dirige» a los enunciatarios, permite develar un segundo valor modal en la compe-

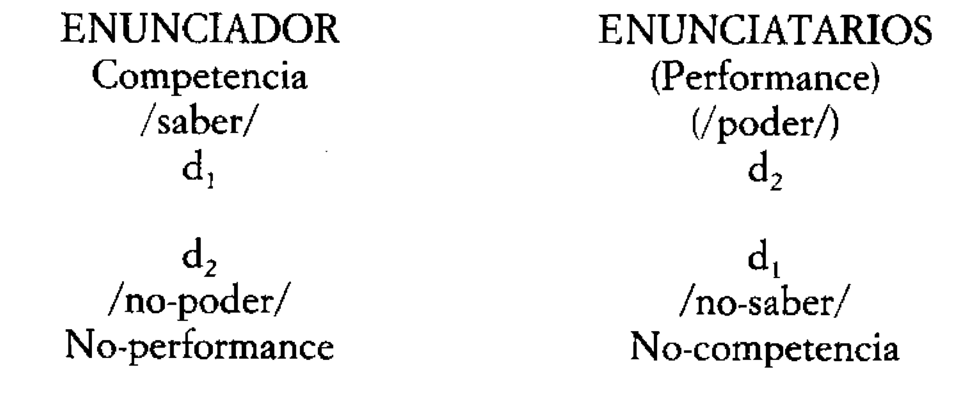
tencia del enunciador: se trata de la modalidad realizante *hacer-saber*, de tal manera que la competencia plena del enunciador se define como *hacer-saber-el saber.*

4.2. Y ¿en qué consiste ese *saber?* Ciertamente en el «lugar» al cual ni el enunciador ni el enunciatorio podrán «llegar» («adonde nunca llegaremos»): la figurativización de la *performance* («llegaremos»), atribuida en principio a los enunciatarios, resulta a fin de cuentas en un fracaso («nunca») que comprende tanto al enunciador competente según el *saber* más no-competente según el *poder* (el enunciador «sabe» pero él mismo como enunciatario —«mos»— no puede llegar al sitio que *dice* que «sabe») como a los enunciatarios finalmente no-competentes según ambas modalidades.

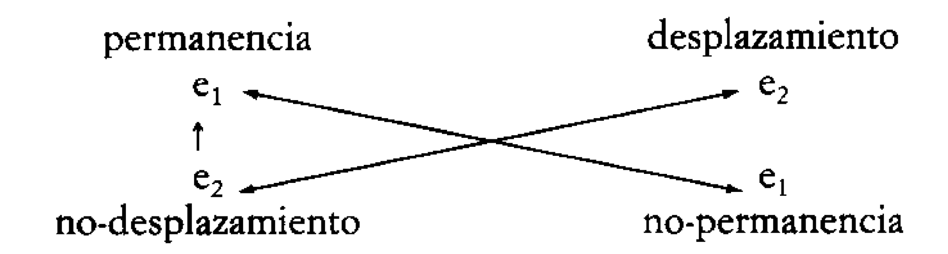
De aquí que mientras la competencia del enunciador comprende los valores modales *hacer-saber* + *saber* + *no-poder llegar*, la competencia de los enunciatarios es totalmente negativa (la no-competencia): *no-saber* + *no-poder llegar.* Graficando los PN correspondientes al enunciador (Eor) y sujeto de estado (S), de un lado y, de otro, al enunciatario (Eio), tenemos las siguientes funciones (F) en relación al mismo objeto (O) «lugar»:

1 PN:	F	[Eor ⟶ /saber/ (S O)]
2 PN:	F	[Eor ⟶ /poder-llegar/ (S O)]
3 PN:	F	[Eor ⟶ /saber/ Eos U O)]
	F	[Eor ⟶ /poder-llegar/ (Eos U O)]

Las coerciones semánticas observadas en la estructura de superficie pasan a constituir, en la estructura profunda, la deixis del enunciador y la deixis de los enunciatarios que rigen todo el poema:



4.3. Con la lexía 1c se introduce, finalmente, la oposición entre los semas /permanencia/ *vs.* /desplazamiento/. «Nunca llegaremos» vertirá el sema /no-desplazamiento/ que implica /permanencia/ y, con ello, la deixis del «estatismo»:



5. Las tres lexías de la segunda estrofa plantean la oposición *posibilidad* («Donde, aun si nuestro pie llegase a dar por un instante») / *imposibilidad* («será, en verdad, como no estarse»). Los miembros de esta oposición ya no ocupan la deixis del «estatismo» sino los dos esquemas: la posibilidad e_2-e_2 y la imposibilidad e_1-e_1 (*cf.* 4.3).

5.1. Como sucede en 4.2 el programa del *poder-llegar* fracasa, pero ahora con una diferencia: el suspenso. En efecto, el desplazamiento del «mundo» al «lugar» se da como una posibilidad (el sentido queda «suspendido» en 2a y 2b) que no llega a realizarse (en la resolución del «suspenso» de 2-c) al «no estarse» que es la figura de la/no-permanencia/.

Se trata, pues, de la competencia de los enunciatorios («nosotros») *querer-poder-estar*, es

a) una competencia que plantea la posibilidad (*querer-estar*) y se transforma, entonces, en
b) una competencia programadora tendiente a lograr la satisfacción de su necesidad (*querer poder estar*), programa que fracasa (*no poder-estar*) al no conseguir
c) instituirse como una competencia cognoscitiva (definida por el valor modal *saber*) que le permita la realización de esa posibilidad (*poder-estar*).

5.2. El subjuntivo «llegase» es, como el indicativo «se», un conector semántico entre «mundo» y «lugar», pero mientras *saber* es un valor modal, *llegar* es un valor descriptivo que proyecta un *hacer*

pragmático («si nuestro pie llegase a dar por un instante») donde los valores son descriptivos y culturales. Efectivamente, «dar con el pie» (o «tropezar») es un paralexema de amplio espectro semántico que toca, a la vez, semas somáticos («pie») y gestuales («dar con») pertenecientes a la *dimensión cosmológica* del poema y al clasema /exteroceptividad/, es decir, al «mundo».

Sin embargo, en 5.1 se ha visto que este programa o hacer pragmático fracasa: si es posible «dar con pie en el *lugar* por un instante», es imposible permanecer en él («será, en verdad, como no estarse»). El *paso* del «mundo» al «lugar», esto es, de la /exteroceptividad/ a la /interoceptividad/, puede ser momentáneamente mas no permanente. En otros términos y parafraseando lo dicho, «nosotros podemos desplazarnos desde la *dimensión cosmológica* y tropezar con la *dimensión noológica*, pero no podemos estar en ella».

5.3. El pronombre reflexivo «me» de la primera y última lexías y «se» de 6ab concuerdan con la forma reflexiva «estarse» de 2c, pero con una diferencia: en el primer caso el sujeto es *determinado* («yo») y en el segundo *indeterminado* (?), vale decir, la enunciación del discurso impersonal. La indeterminación del sujeto se acoda en 3a («que se ve») de modo similar a 2c.

6. La lexía 3a tiene un término parasinónimo de «un lugar», «un sitio». Ubicado en la dimensión noológica (clasema /interoceptividad/), contiene los semas /indeterminado/ + /circundado/. Otro tanto ocurre con la dimensión cosmológica (clasema /exteroceptividad/) que corresponde a «en este mundo» de 1b y «en esta vida» de 3b, cuyos semas son /determinado/ + /circundante/.

Dadas las isotopías señaladas, «un sitio» y «en esta vida» ocupan los términos c_2 y c_1 respectivamente del cuadro descrito en 3.4: lugar-sitio / mundo-vida son embragadores homocategóricos del «espacio» en el poema.

6.1. El complemento directo «ver» de 3a es, como *saber* de 1a, un conector semántico perteneciente a la isotopía cognoscitiva; su función es también reunir las dos dimensiones base del poema, noológica y cosmológica («Es ese un sitio que se ve a cada rato en esta vida»).

Pero a diferencia de *saber* que es un valor modal que define la competencia del enunciador (*cf.* 4.2) *ver* es un valor semántico simple de orden reflexivo e indeterminado («que se ve»). De otro

lado *ver* se opone a *mirar* en la lengua cotidiana: a *ver* le corresponde el sema /percibir/ y a *mirar* /apercibir/ que, como se ha dicho en 2.2, son rasgos semánticos definidores de la enunciación del poema.

Siempre en relación a «que se ve» de 3a, tenemos otra posición, esta vez a «andando, andando» de 3c. El sema que informa a *ver* es /permanencia/ y a *andar* /desplazamiento/: *ver* ocupa así la deixis del «estatismo» en el cuadro semiótico de 4.3. Por último, *ver* se proyecta en el esquema de la *posibilidad* («Es ese un sitio que se ve a cada rato en esta vida») estudiado en el acápite 5.

6.2. En la lexía 3c, «andando, andando» proyecta un *hacer pragmático* semejante al «llegase a dar» descrito en 5.2; por lo demás *andar* y *llegar* (adscritos a la dimensión cosmológica) comparten el sema /desplazamiento/ e introducen paralexemas similares cuyos semas son somáticos («de uno») y gestuales («en fila»).

Sin embargo, la compatibilidad no es total. Mientras en 2b el subjuntivo mantiene en «suspenso» el sentido («aun si nuestro pie llegase a dar por un instante»), el indicativo de 3a plantea un sentido «decidido» («Es ese un sitio que se ve a cada rato en esta vida») también en el esquema de la *posibilidad* (*cf.* 5).

6.3. Las soluciones «a cada rato» de 3b y «por un instante» de 2b contienen el sema /intermitencia/ propio de la *tensividad* durativa del proceso tempo-espacial del poema. Desde este punto de vista de la aspectualización, se trata en ambos casos de una *duratividad discontinua*: la /interavidad/ que informa tanto 2c («será, en verdad, como no estarse») y 3c («andando, andando de uno en fila»).

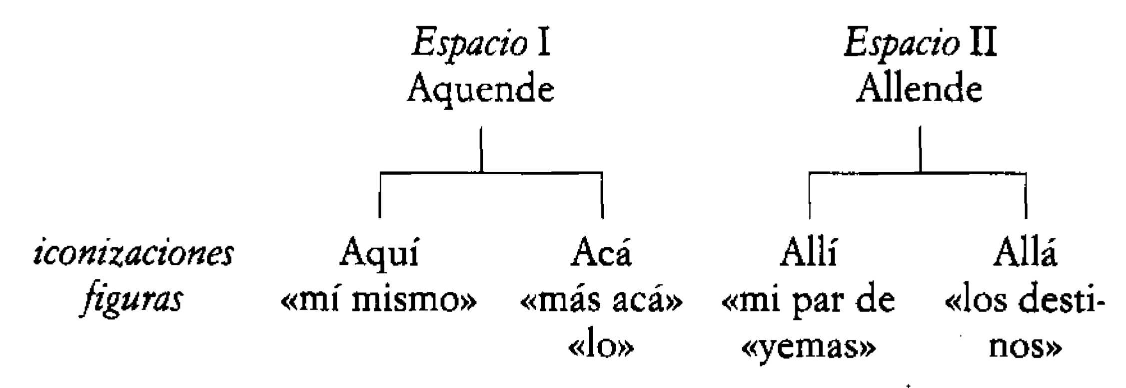
7. En la cuarta estrofa, 4a introduce el clasema /interoceptividad/ característico de la dimensión noológica («Mas acá de mí mismo»). Ahora el enunciador determina, en el plano enuncivo del poema («lo he»), el *espacio cognoscitivo* o «lugar de la manifestación del conjunto de las cualidades sensibles del mundo» (Greimas-Courtés): 4b «lo he entrevisto». ¿Qué es lo que el enunciador entrevé (*saber-poder-hacer*)? Ciertamente «un lugar» y «un sitio», pero ¿desde dónde? El trayecto espacial que inaugura la espacialización cognoscitiva («llegar», «ver», «andar», «entrever») determina la *proxémica tópica*) del discurso:

Posiciones espaciales

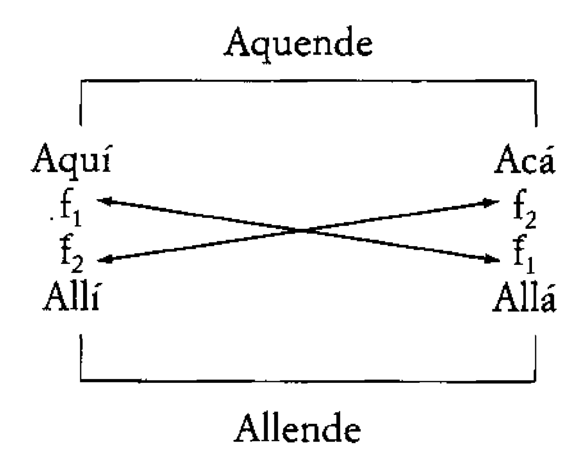
localidad 1	*localidad 2*	*localidad 3*	*localidad 4*
«mí mismo»	«más acá» «lo»	«mi par de yemas»	los destinos
/interoceptividad/	/interoceptividad/	/exteroceptividad	/exteroceptividad/
/determinado/	/indeterminado/	/determinado/	/indeterminado.

Prospectividad	*Duratividad*
«he entrevisto lejos»	«siempre»

7.1. A partir de la localidad 1, o emplazamiento desde el cual el enunciador dirige y ubica las demás localizaciones del trayecto espacial, se da la *espacialización tópica* propia de la *enunciación planteada* en el poema gracias al *contrato enunciativo* entre el enunciador y los enunciatarios. Con el propósito de organizar puntualmente las isotopías respectivas, emplearemos las iconizaciones correspondientes en la lengua castellana:



7.2. Si vertemos en el cuadro semiótico los semas iconizados en la lengua castellana, tenemos:



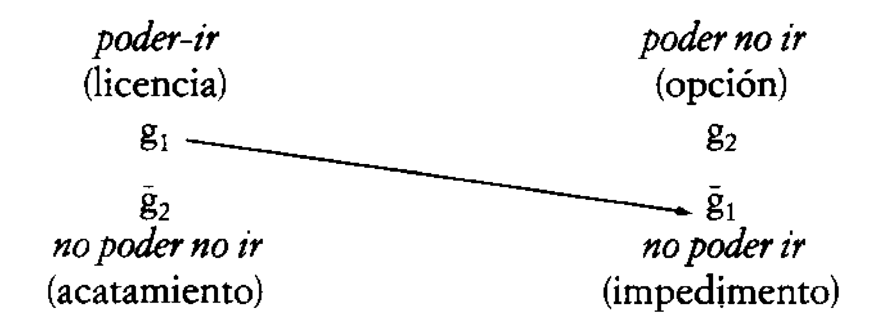
7.3. En cuanto a la duratividad, encontramos la siguiente gradación semántica:

duración discontinua	/ *duración continua*
2b: «un instante»; 3b: «a cada rato»	4c: «siempre»

8. La secuencia B presenta claramente un cambio de enunciatarios: en la estrofa 5 los enunciatarios ya no son más la primera persona del plural (que incluye al enunciador: *cf.* 1c, 2a) sino la segunda persona del plural (que excluye al enunciador: cf. 5a). En 5a esta segunda persona del plural es, como el sujeto de ésta sincrético «yo» en la primera lexía, un segundo sujeto de esta sincrético (sujeto de la enunciación como conjunto que reúne a los enunciatarios y sujeto de estado en el plano enuncivo).

8.1. El enunciado de la lexía 5a está modalizado por el *poder-hacer* («podéis iros a pie») y definido por el sema/desplazamiento/: «ir» pertenece así al dispositivo de conjunto formado por «llegar» y «andar». Como ellos, también posee semas somáticos («pie») y gestuales («iros») perteneciendo, por esta característica, a la dimensión cosmológica.

La modalidad actualizante del *poder-hacer* plantea en la quinta estrofa la siguiente sintaxis de la estructura profunda:



donde el *desplazamiento* permitido por el enunciador (5a: «Ya podéis iros») se ve impedido finalmente (5c: «no arriban»). De nuevo se reitera aquí el programa narrativo del *poder-llegar* visto en 4.2 y 5.1 y, cómo en este último, también el sentido permanece «suspendido» en 5a y 5b («Ya podéis iros a pie o a puro sentimiento en pelo») que no llega a realizarse por el impedimento de 5c («a él no arriban ni los sellos»). Se trata de un discurso *disuasivo* pero no conminatorio.

En el cuadro semiótico propuesto, la *posibilidad* ocupa el eje de los contrarios (g_1-g_2) y la *imposibilidad* el eje de los subcontrarios (g2-g1).

8.2. «Ir» proyecta el correspondiente *hacer pragmático* fracasado en una gradación semántica del «medio de locomoción»:

1: a pie	2: a caballo	3: por correo
«iros a pie»	«a puro sentimiento en pelo»	«no arriban ni los sellos»

Esta figurativización reiterada del /desplazamiento/ designa claramente el *paso* en el espacio tópico del *allí* al *acá* («a él» — al «lugar») que puede ser parafraseado así: «ya podéis iros de allí donde estáis a acá donde se encuentra el «lugar», que a él no arribaréis por ningún medio»: el *allí* es, como dice A. J. Greimas, «el lugar de disjunción y enfrentamiento solitario».

8.3. El paralexema «montar en pelo» que en la lengua cotidiana pertenece a la dimensión cosmológica, adquiere en el poema el sema clasemático /interoceptividad/ (5b: «a puro sentimiento»). De este modo, el desplazamiento indicado en 8.2 (de la dimensión cosmológica a la noológica) indica la dimensión cosmológica propia de los enunciatarios («nosotros»; «vosotros»).

9. Estudiemos ahora la sexta estrofa. En ella encontramos un nuevo sujeto de estado que, a diferencia de los dos anteriores, no es sincrético, pues pertenece únicamente al plano enuncivo del poema: el «horizonte color té». Este sujeto (S) desempeña otro programa fracasado donde el objeto (O) sigue siendo «un lugar» o «el sitio» o «el sitio» y el sujeto operador, el enunciador del poema (Eor):

4 PN: F [Eor / querer-hacer/ (S U O)]

9.1. En efecto, la locución «morirse por» es definida, en la lengua cotidiana, como «querer o desear violentamente lo que se dice a continuación» que en nuestro caso es «colonizarle (el "lugar" o "sitio")». Tal es la categoría modal volitiva (/querer-hacer/) vertida en la competencia de este tercer sujeto, modalidad virtualizante que lo mantiene en la deixis del «estatismo» (*cf.* 4.3).

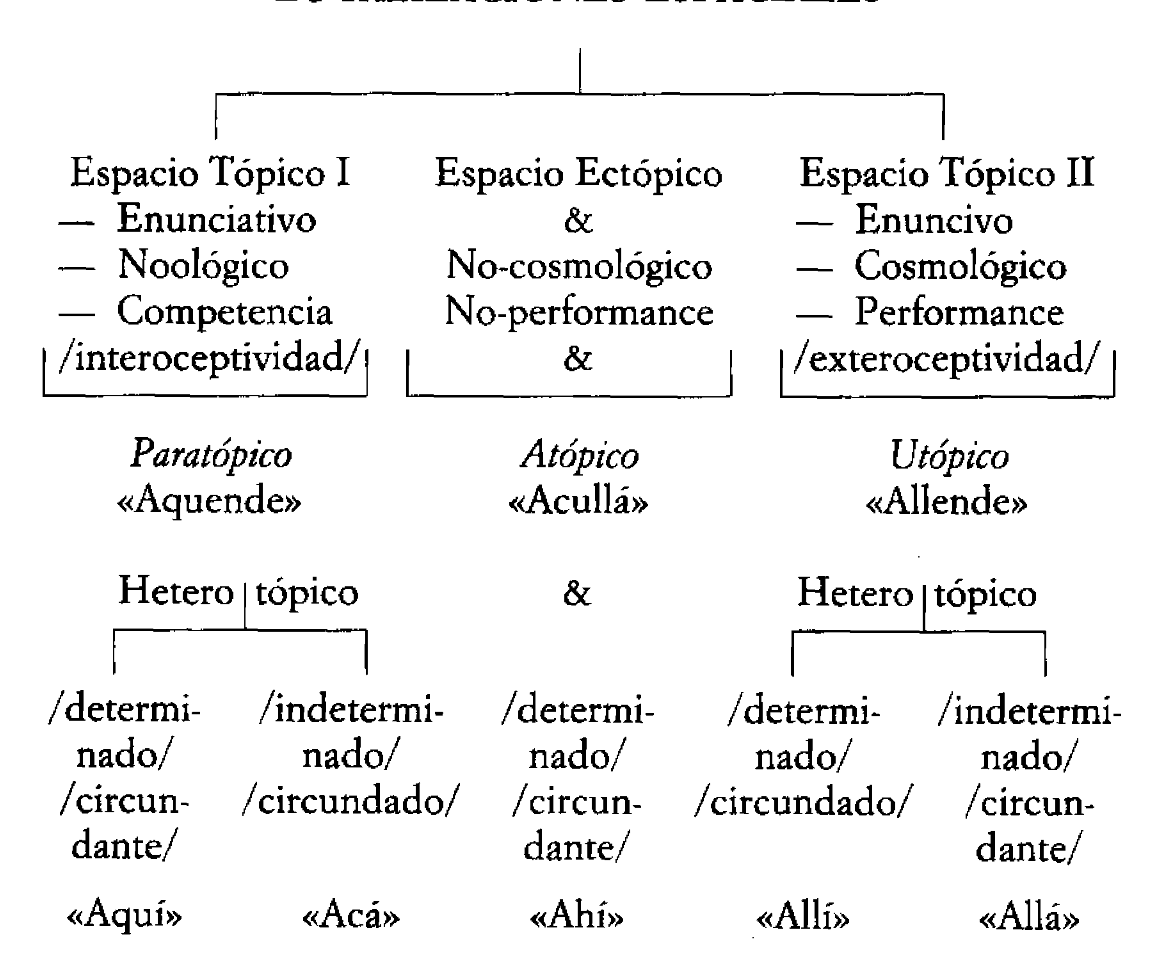
Además, «colonizar» pertenece al mismo conjunto determinante de la espacialización cognoscitiva («llegar», «ver», «andar», «entre-

ver», «colonizar»), pero esta vez en cuanto *proxémica ectópica*; ocupa, finalmente, el esquema de la *posibilidad* («se muere por colonizarle») y el término /permanencia/ en el cuadro diagramado en 4.3.

9.2. La segunda locución de la estrofa en 6c «cualquier parte» se suelda con el poema formando un solo lexema nominal «cualquieraparte». Ahora bien, entre «horizonte» y «Cualquieraparte» se da la oposición siguiente:

circundante	/	circundado
/más indeterminado/		/menos indeterminado/
«horizonte»	«para su»	«gran Cualquieraparte»

9.3. Así llegamos a la configuración espacial totalizadora del texto analizado. Tomando el eje de la *prospectividad* organizador de la espacialización cognoscitiva enunciada en el poema, tenemos las siguientes localizaciones espaciales:



9.4. El sema *Ahí* y la categoría sémica *Acullá* que pertenecen a la localización espacial ectópica, no ingresan dentro de este cuadro que organiza los semas iconizados de la localización espacial tópica (*cf.* 7.2). Sin embargo, estos términos pueden entrar en relación de contrariedad, contradicción o implicación con los términos del cuadro, estableciendo así proyecciones de nuevos cuadros: la estrofa 4 del poema establece este tipo de proyección.

10. El enunciado de la lexía 7a se inicia con la junción disjuntiva «mas», demarcador que señala el inicio de la tercera secuencia del poema. Esta junción (conjunción adversativa, en sentido gramatical) estudiada en 2.2 cumple así la función de coordinación semántica entre las secuencias B y C.

10.1. Si se comparan las lexías 1ab y 7ab, notaremos que el conector gramatical «en» varía el enfoque de la relación entre «un lugar» (/indeterminado/ + /circundado/) y «este mundo» (/determinado/ + /circundante/): ahora el *punto de vista* del enunciador unifica la *determinación* de ambas entidades espaciales con el clasema /determinado/ («el lugar», «este mundo»), pero la oposición circundante/circundado se mantiene. De este modo, las figuras discursivas «lugar» y «sitio» (también /determinado/ + /circundado/, gracias al nuevo punto de vista) indican la localización tópico-paratópica cuya heterotopía es *Acá* y «este mundo» y «esta vida» (ambos /determinado/ + /circundante/) indican la localización tópico-partópica de heterotopía *Aquí*.

10.2. Pero mientras en la primera estrofa la espacialización cognoscitiva se instauraba por los valores *saber* (modal)-*llegar* (descriptivo), en la séptima estrofa se instaura con los valores *saber* (modal)-*ir* (descriptivo). «Va» pertenece, pues, al conjunto formado por «llegar» y «andar» en la dimensión cosmológica (*cf.* 8.1).

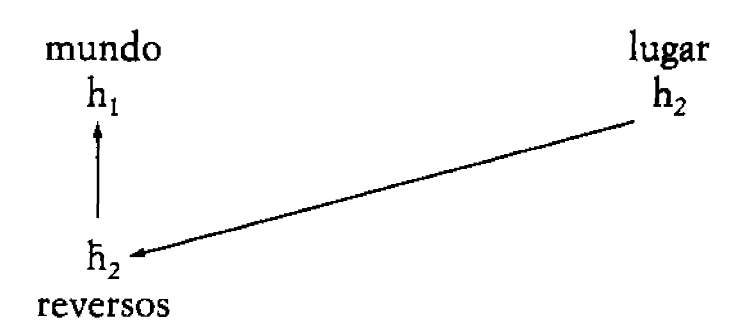
El «lugar», «hombreado va con los reversos». ¿Cuál es el «reverso» (definido, en lengua cotidiana, como «ente cuyo modo de ser es opuesto al de otro ente») de ese «lugar»? Ciertamente el término espacial que se le opone en la misma categoría tópica (/interoceptividad/) en la relación *circundado* («lugar», «sitio», «acá») /*circundante* («mundo», «vida», «mí mismo»). La figurativización de esta relación es «hombrear» que, como «va» y su dispositivo de conjunto, configura la espacialización cognoscitiva; sin embargo, su dimensión es noológica ya que «hombrear» se define en lengua cotidiana como

«querer igualarse con otro u otros en saber»: proyecta un *hacer cognoscitivo.*

10.3. Todo esto puede ser parafraseado del siguiente modo: «el "lugar" y sus términos correlacionados, quieren igualarse en el saber con sus reversos, esto es, el "mundo" y sus correlatos». La modalidad virtualizante que contiene la séptima estrofa *querer-saber*, obliga a considerar en ella un programa narrativo semejante al «se muere» de 6b (modalizado por el *querer-hacer)*, esto es, un programa narrativo fracasado donde el sujeto de estado (S_1) es «el lugar» que constituye el saber del enunciador (*cf.* 2) y está modalizado en su propia competencia por el *querer-saber*, pero queda en «suspenso» («hombreado va») al permanecer en una pugna no resuelta con el segundo sujeto (S_2) los «reversos», por el objeto modal (O) *saber.*

5 PN: F [Eor / querer-saber/ (S_1 U O U S_2)]

Como en los casos anteriores, si vertemos las oposiciones vistas en el cuadro semiótico «hombreado va» ocupa el esquema de la *posibilidad* h_2-h_2 no exitosa («con los reversos»):



11. La octava y la novena estrofas son un texto dialógico. Este simulacro de comunicación dentro del discurso del poema se realiza entre el enunciador (denominado ahora *interlocutor*) y los enunciatorios (*o interlocutarios*).

11.1. Las lexías 8a y 9a constituyen, a la vez, una oposición homométrica y contradictoria («cerrad aquella puerta» / «no se puede cerrar»). El primer término de la oposición corresponde a la orden (*deber-hacer*) procedente de la competencia del interlocutor y el segundo corresponde a la ineptitud (*no poder hacer)* de la competencia de los interlocutarios. Así, la competencia del primero está modalizada por el *saber* y el *deber* mientras que la del segundo por el *querer*

y el *poder* (*cf.* 4.2, 5.1 y 8.1): en ambos casos se trata de modalidades virtualizantes (*deber-querer*) y actualizantes (*saber-poder*).

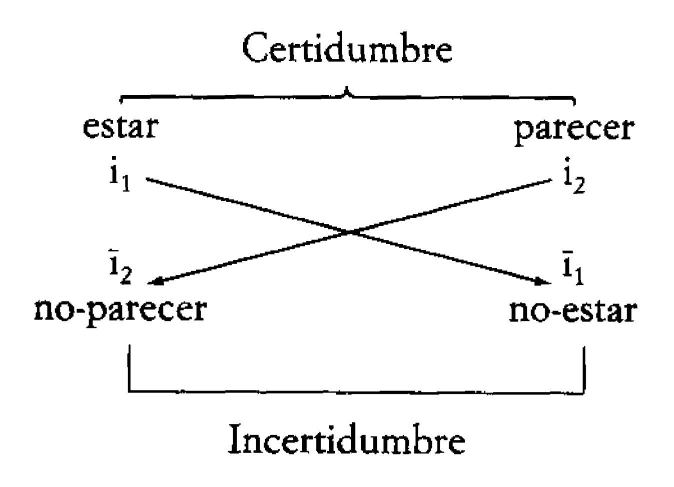
11.2. En 8a «cerrad» pertenece además al dispositivo de conjunto que fija la espacialidad cognoscitiva del poema y en ella se define por el sema /desplazamiento/; correlativamente, en 9a se niega este sema y se opta por el sema /permanencia/ que proyecta la deixis del «estatismo» y el esquema de la *imposibilidad.* A esta última se agrega —a manera de reiteración— el enunciado de la lexía 9b «no se puede llegar nunca a aquel sitio», esto es, el /no-desplazamiento/ que también alcanza a la lexía 9c «do van en rama los pestillos» (originalmente definido por /desplazamiento/ + /posibilidad/).

11.3. Siempre en 8a tenemos luego «aquella puerta» que en 8c se figurativiza como «hermana»: ésta es la primera «puerta» u objeto (O_1) que el interlocutor (Ior) ordena «cerrar» (——) a los interlocutarios (Ios):

6 PN: F [Ior —— /deber-hacer/ (Ios U O_1) —— (Ios O_1)]

pero, como se ha dicho, este programa narrativo fracasa al no realizarse (9a) por parte de los interlocutarios cuya competencia está modalizada por el *no poder hacer* (9b): la manipulación del enunciador-interlocutor no es lograda.

El *contrato de comunicación* entre el interlocutor y los interlocutarios se establece, entonces, con dos coerciones semánticas contradictorias: la del interlocutor con el esquema *estar-no estar* y la de los interlocutarios con el esquema *parecer-no parecer,* todo según el siguiente cuadro semiótico:



El interlocutor ordena a los interlocutarios pasar del *estar* al *no estar* («*cerrad* aquella puerta que *está* entreabierta»); los interlocutarios consienten a partir del término *parecer* («¿está?»), pero concluyen en el *no parecer* («no; su hermana»). Hasta aquí el rol actancial de los interlocutarios es la *obediencia pasiva*, pero en la novena estrofa se intensifica («no se puede cerrar. No se puede llegar...») y se convierte en *resistencia activa*.

Además los interlocutarios plantean su relación con la segunda «puerta» (8b: «¿ésta?»), que es excluida por el interlocutor (8c: «no»). De esta manera la primera «puerta» que está entreabierta en las entrañas de ese espejo» (8a) se define semánticamente por oposición frente a «espejo» y la segunda «puerta»:

«puerta» 1	«ese espejo»	«puerta» 2
/interoceptivo/	/exteroceptivo/	/exteroceptivo/
/indeterminado/	/determinado/	/determinado/
/circundado/	/circundante/	&

Las localizaciones espaciales correspondientes a estas nuevas formas son las siguientes:

—— «puerta» 1 : *Acá*
—— «ese espejo» : *Ahí*
—— «puerta» 2 : *Allí*

11.4. El término «entreabierta» se colaciona formal y semánticamente con «entrevisto» de 4b: ambos constituyen la espacialización cognoscitiva (*cf.* 7) planteada por el enunciador-interlocutor. Ello nos permite hacer esta paráfrasis: «el enunciador-interlocutor ha entrevisto el "lugar" que él conoce por la "puerta" que está entreabierta dentro del espejo, la misma que no se puede cerrar dado que ni siquiera se puede llegar al "sitio" donde ella se encuentra».

En la lexía 9c encontramos de nuevo el sema /desplazamiento/ del lexema «van» referido al «sitio» («do»), pero, como todos los casos anteriores este desplazamiento queda sin efecto, pues los «pestillos» «van en rama», es decir, los pestillos (cerrojos pequeños con que se aseguran las puertas) no están acabados sino «en rama» (ex-

presión que se aplica a algunos productos faltos de cierta elaboración o transformación). Se trata de otro programa narrativo fracasado.

12. El enunciado de la última lexía 10a es un escolio cuya función, autónoma y reiterativa al mismo tiempo, confirma los enunciados de la primera lexía y la lexía 7a (‹iv2›cf. el acápite 2). La recursividad de estos enunciados en el poema no tiene por función *extender* la significación, como ocurre en los discursos narrativos, sino *indicar la presencia* de cierto conocimiento virtual en el enunciador («Tal es el lugar que yo me sé»): anuncia que el «lugar existe mas no en qué consiste».

El objeto-valor «lugar» y sus restantes figuraciones isotópicas en el poema *ausentes* en la competencia de los enunciatarios, permanecen vedados e inalcanzables: su emplazamiento se da en una especie de *fuga* del espacio tópico hacia el espacio ectópico («aquella puerta que está entreabierta en las entrañas de ese espejo»).

12.1. Este enunciado de 10a es, pues, un enunciado-cierre en relación al enunciado-exordio de la primera lexía: se trata del epílogo o torniquete semántico de lo que R. Barthes llama «los recursos del gran juego patético». En efecto, el poema no descubre el enigma planteado y retenido en la competencia actualizada del enunciador: el efecto de sentido del poema queda «en vilo».

12.2. Por lo tanto, la actividad productora del enunciador en este poema es la *catalización semántica exhuastiva de la categoría «espacio»* enunciable en lengua castellana. Pero más allá de la enunciación de la espacialización cognoscitiva, el enunciador señala la posición virtual de un *espacio-otro* enunciado en lo que J. F. Bordon denomina *enunciación por preterición.* Este espacio que hemos denominado *ectópico* está figurativizado en el poema como espacio del «espejo» actualizado en lengua por el sema *Ahí.*

13. Llegando a este punto sólo nos queda reseñar las isotopías y sus códigos contenidos en el poema.

13.1. Las *isotopías temáticas* son las siguientes:

a) *imposibilidad*: se inicia con el *hacer emisivo* del enunciador-interlocutor «hay un lugar... adonde nunca llegaramos» y se confirma con el *hacer-emisivo* de los enunciatarios-interlocutarios en la novena estrofa «no se puede llegar nunca a aquel sitio». Entre estos dos ha-

ceres emisivos, la isotopía de la *imposibilidad* se constituye con los siguientes términos: 2c «será, en verdad, como no estarse», 5c «a él no arriban ni los sellos» y 9a «no se puede cerrar».

b) *posibilidad*, cuyo código consta de los siguientes términos: 2ab «si nuestro pie llegase a dar por un instante», 3ab «es ese un sitio que se ve a cada rato en esta vida», 5ab «ya podéis iros a pie o a puro sentimiento en pelo», 6ab «el horizonte color té se muere por colonizarle», 7c «hombreado va» y 9c «do van en rama los pestillos».

c) *desplazamiento* que se organiza con los enunciados de 1c «nunca llegaremos», 2ab «si... llegase a dar... será... como no estarse», 3c «andando, andando de uno en fila», 5ac «iros... no arriban», 7c «hombreado va con los reversos», 8a-9a «cerrad... no se puede cerrar», 9b «no se puede llegar nunca» y 9c «van en rama».

d) *permanencia*: sus términos son 3a «se ve», 4b «he entrevisto», 6b «se muere por colonizar», 8ab «que está entreabierta».

13.2. Las *isotopías figurativas* pertenecientes a la localización espacial, serán denominadas por medio de sus actualizaciones en lengua cotidiana:

a) *aquí*: 1ab «yo me sé en este mundo», 3b «en esta vida», 4a «mí mismo», 4b «he», 7ab yo me sé en este mundo, 10a «yo me sé». Comprende igualmente la localización de la enunciación del interlocutor en las lexías 8ac.

b) *acá*: 1a «hay un lugar», 1c «adonde», 2 «donde», 3a «es ese un sitio», 4b «lo», 4c «lejos», 5c «a él», 6b «colonizarle», 7a «el lugar», 7c «hombreado (el lugar)», 8a «aquella puerta», «entrañas», 8c «hermana», 9b «aquel sitio», 9c «do», 10a «el lugar».

c) *ahí*: «ese espejo».

d) *allí*: 1c «llegaremos», 2a «nuestro pie», 4a «mi par de yemas», 5ab «podéis iros a pie o a puro sentimiento en pelo», 8b «¿ésta?. Abarca también la localización de los enunciatarios-interlocutarios en la enunciación de 9abc

e) *allá*: 4c «los destinos», 5c «los sellos», 6a «el horizonte color té», 6c «gran Cualquierparte», 9c «los pestillos».

13.3. En el transcurso del análisis hemos visto la correspondencia de las isotopías figurativas y las isotopías temáticas. El texto

de este poema es, pues, pluri-isotópico y por esta razón algunas de sus lexías contienen más de una isotopía.

14. Finalmente, el título del poema. Sabemos que todo título origina, en relación al texto que titula, una correlación semejante a la que se establece en un diccionario entre el término de entrada y su definición. La *elasticidad* —que es una propiedad de la lengua cotidiana consistente en *condensaciones* y *expansiones* semánticas— considera, por su parte que el título es una condensación del texto o, a la inversa, que el texto es una expansión del título, su paráfrasis sustitutoria o denotativa.

14.1. Desde la perspectiva de la elasticidad del discurso, «Trilce» es un enunciado textual elemental que contiene tanto una *denominación traslativa* (si se considera que el texto del poema no recupera la lexemática del título) como una *denominación artificial* que compete ordinariamente al metalenguaje científico. Según este último criterio, «Trilce» es un lexema que no se encuentra en la lengua castellana y es tan *arbitrario* como puede serlo cualquier lexema científico operatorio; sin embargo, «Trilce» como lexema metalingüístico no tiene valor alguno ya que no está previamente definido.

14.2. Nos queda una tercera vía. Atendiendo a la coordinación obligada entre el texto poético y su título (o motivo que hace comprenderlos en un solo conjunto, el poema), éste es *axiomáticamente adecuado* al texto del poema. Ahora bien, ¿cómo puede definirse esta relación adecuada entre el texto y su título si, como se ha dicho, el título no tiene definición previa? Es una relación catafórica en la cual el título es el término cataforizante y el texto del poema el término cataforizado.

14.3. Una vez reconocida la identidad catafórica entre el título y el texto, se puede homologar el vacío semántico del título «Trilce» con la localización espacial que queda fuera de la enunciación planteada en el poema, la enunciación por preterización que contiene el *espacio ectópico*. Así, la isotopía figurativa denominada *Ahí* incluiría en su código, además del lexema «espejo» el lexema «Trilce».

15. A modo de *coda* recordemos que el poema incluye en las estrofas 8 y 9 un discurso dialógico. Pues bien, ¿hay algún contexto donde se continúe el diálogo entre el interlocutor y los inter-locutarios? Sí, una entrevista de César González Ruano al escritor César Vallejo en 1931.

«—Muy bien, ¿quiere usted decirme por qué se llama su libro «*Trilce*» y qué quiere decir *Trilce*?

—¡Ah! Pues *Trilce* quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con la dignidad de título y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*».

APÉNDICES

BIBLIOGRAFÍA

La selección bibliográfica que ofrecemos a continuación tiene como objeto suministrar fuentes de información sobre los tres apartados diferentes de este mismo volumen. A) Recoge los manuales con más datos bibliográficos sobre los autores analizados: a partir de ellos —y yendo de remisión en remisión— se puede alcanzar una bibliografía virtualmente completa acerca de cada uno. B) Comprende los títulos más accesibles de las obras teóricas invocadas en los análisis. Y C) Incluye otras selecciones de comentarios de texto, confeccionadas con fines distintos al nuestro.

A)

Ynduráin, D. (ed.), *Época contemporánea,* vol. VIII de *Historia y Crítica de la Literatura española* al cuidado de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1980.

Villanueva, D., y otros (eds.), *Los nuevos nombres: 1975-1990,* vol. IX de *Historia y Crítica de la Literatura española* al cuidado de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992.

Bellini, G., *Historia de la literatura hispanoamericana,* Madrid, Castalia, 1985.

Goic, G. (ed.), *Historia y Crítica de la literatura hispanoamericana.* III. *Época contemporánea,* Barcelona, Crítica, 1988.

Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo),* Madrid, Taurus, 1989.

B)

Alonso, D., *Poesía española,* Madrid, Gredos, 1952.

Aristóteles, *Poética,* (ed. de V. García Yebra), Madrid, Gredos, 1972.

Austín, J. L., *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E. 1986.
Barthes, R., «Introducción al análisis estructural de los relatos», en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
Bobes, C., *La Semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.
Casetti, F., *Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Fontanella, 1980.
Culler, J., *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984.
Eco, U., *Tratado de Semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
Frye, N., *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
Gadamer, H. G., *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1988[3].
Garrido Gallardo, M. A., *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, Madrid, C.S.I.C., 1992.
Genette, G., «Fronteras del relato», en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
Greimas, A. J., *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1976[2].
Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, I, Madrid, Gredos, 1982; tomo II, 1991.
Grupo *MI.*, *Retórica general*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1979.
Jakobson, R., *Selected Writings*, La Haya-París-Nueva York, Mouton, 1966 y siguientes.
Lázaro Carreter, F., *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976.
Levin, S. R., *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
Lotman, I., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
Parret, M. (ed.), *Le langage en contexte. Études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, J. Benjamins, 1980.
Parsons, T., *Nonexistent Objects*, Yale University Press, 1980.
Peirce, Ch. S., *Collected Paper, I—VIII*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-1958.
Pozuelo, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
Pratt, M. L., *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
Saussure, F. de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.
Searle, J. R., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
Van Dijk, T. A., *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
Wellek, R. y Warren, A., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1974.

White, H., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 1987.

C)

Amorós, A. (comp.), *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973 y ss., 5 vols.
Bobes, M. C., *Comentario de textos literarios*, Madrid, Cupsa/Universidad de Oviedo, 1978.
Cardona, Á. y Varela Jácome, B., *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Bruño, 1980.
Díez Borque, J. M., *Comentario de textos literarios (método y práctica)*, Madrid, Playor, 1984.
Domínguez Caparrós, J., *Introducción al comentario de textos*. Madrid, M.E.C., 1977.
García Velasco, A. *Método de comentario de textos. Teoría y práctica*, Málaga, Agora, 1986.
Garrido Gallardo, M. A., «Actualización del comentario de textos literarios» *Revista de Literatura*, 73/74, 1970, 119-126.
Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986.
Gullón, Agnes y Germán (comp.), *Estructura de la novela (aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.
Lacau, P. M. y Rosetti, M. V. N., *Antología y comentario de textos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1962.
Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E., *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1990 (ed. renovada).
López-Casanova, A. y E. Alonso, *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello, 1982.
Mayoral, M., *Análisis de textos*, Madrid, Gredos, 1977.
Paraíso, I., *El Comentario de textos poéticos*, Gijón, Júcar/Aceña, 1977.
Prado, F. J. del, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984.
Reis, C., *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar, 1979.
Reis, S., *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
Romera Castillo, J., *Comentario de textos semiológicos*, Madrid, S.G.E.L., 1977.
Sánchez Rey, A., *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica*, Madrid, Mapfre, 1991.
Villanueva, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón/Valladolid, Júcar/Aceña, 1989.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DE LOS CRÍTICOS

PABLO LUIS ÁVILA

Profesor de la Universidad de Pavía. Ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades americanas y europeas. Es autor de publicaciones sobre diversos aspectos del hispanismo entre las que cabe mencionar el libro *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola (1940-1969)* (Università di Pisa, 1971).

GLORIA BAAMONDE TRAVESO

Profesora Titular de Teoría de la Literatura en la Universidad de Oviedo, es autora de diversos trabajos de su especialidad en los que predominan los de orientación semiológica como: «Signos cinésicos y proxémicos» (*Textos comentados*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, pp. 60-68), «Tiempo y estructura narrativa en *Tirano Banderas*» (*Archivum*, XXXIII, 1983, pp. 67-76), «Aproximación semiológica a la expresión gestual» (*Actas del Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo*, 1983, pp. 835-841), «Caracteres generales del diálogo dramático» (*L.E.A.*, 1986, pp. 209-218), «Discurso atributivo y acotación dramática» (*Archivum*, XXXIV, 1986, pp. 125-134).

ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE

Es doctor en Semiótica y Lingüística por la Universidad de París (Sorbona) y doctor en literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima). Ha sido profesor en universidades de Francia, Perú, República Popular China, Venezuela, México y Canadá; actualmente desempeña el puesto de profesor en el Department of Foreing Languages de la Arizona State University (Estados Unidos). Además de haber publicado numerosos artículos sobre semiótica lingüística y literaria, ha realiza-

do la traducción de *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría de la lengua* de A. J. Greimas, J. Courtés y otros colaboradores (Gredos, 2 vol. 1982 y 1986). Es autor de doce obras de la especialidad como *Poetología y escritura - Las crónicas de César Vallejo, Vallejo como paradigma, Vocabulario razonado de la actividad agraria andina (terminología quechua),* etc. Con Rodolfo Cerrón-Palomino, ha editado recientemente *Diglosia linguoliteraria y educación en el Perú - Homenaje a Alberto Escobar* y con FEDERICO SALAZAR BUSTAMANTE el trabajo que se contiene en este volumen.

ANTONIO CARREÑO

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Brown (Providence, EE.UU.), obtuvo un Master en Trinity College y, posteriormente, Master y Doctorado en la Universidad de Yale (1975). Ha enseñado en Yale, Columbia e Illinois.

Su primer trabajo, *El Romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 1979), fue galardonado con el Premio Ramón Menéndez Pidal concedido por la Real Academia Española (1979). Posteriormente ha publicado *La dialéctica de la identidad en la lírica contemporánea* (Madrid, Gredos, 1982) y ha editado *Romances* de Luis de Góngora (Madrid, Cátedra, 1982), así como diversas obras de Lope: *Poesía selecta* (Madrid, Cátedra, 1984), *El castigo sin venganza* (Madrid, Cátedra, 1989) y *El perro del hortelano* (Madrid, Espasa-Calpe, 1991). Tiene en preparación el libro *La trayectoria lírica de Lope de Vega* y una edición anotada de las *Rimas.*

HUGO W. COWES

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor en la Universidad de Buenos Aires (1955-1967) y en The University of Illinois at Urbana (1967-1977). Desde 1983 es profesor de Teoría literaria en la Universidad Nacional de La Plata, miembro fundador de la Asociación Internacional de Hispanistas y miembro de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la *Modern Language Association.* Es autor del libro *Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas* (Buenos Aires, 1966) y de los artículos «El homo viator en la poesía de Antonio Machado» (*Sur,* marzo-abril, 1957, pp. 58-74), «Problema metodológico en un texto lírico de Miguel de Unamuno: Elementos para una ontología de la "Nueva novela" (*Razón y Fábula,* Bogotá, 1971), «El referente en la lírica de Pedro Salinas», (*Filología,* XII, 1/2, 1988) entre otros.

MAGDALENA CUETO PÉREZ

Profesora Titular de Teoría de la Literatura en la Universidad de Oviedo. Ha publicado los siguientes títulos: *Aspectos sistemáticos en la narrativa de Pío Baroja: «El árbol de la ciencia»* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1985); «Un motivo folklórico en la obra de Rosalía de Castro: el tema del *abandono en el agua*» (*Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, 1986, pp. 185-190); «La doble enunciación del texto dramático» (*LEA*, VIII, 1986, pp. 185-207); «Espacios dramáticos en *Antonio y Cleopatra*» (*Scripta in Memoriam J. B. Álvarez-Builla*, Universidad de Oviedo, 1987); «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral» (*Investigaciones semióticas. II*, vol. I, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, pp. 515-529); «Epistemología y semiótica. La posibilidad del estudio científico de la Literatura», (*LEA*, XII, 1990, pp. 137-148); «Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*», en V.V.A.A., *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca* (Universidad de Oviedo/Ateneo Obrero de Gijón, 1990, pp. 97-116).

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Profesor Titular de Teoría de la Literatura en la Universidad de Granada, sus trabajos y publicaciones se centran especialmente en las líneas de pensamiento literario español, poesía española contemporánea y aspectos metateóricos de teoría de la literatura.

Es autor de numerosas publicaciones entre las que se encuentran los siguientes libros: *«Revasquizar España». Reflexiones en torno a "Iberia sumergida" de Gabriel Celaya*, (Granada, 1980), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, (Baeza, 1983), *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario* (Granada, 1983), *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)* (Granada, 1983), *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (Granada, 1985), *Literatura y saber* (Sevilla, 1987), *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (Sevilla, 1987), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Granada, 1989). Ha editado también una *Antología poética* de Gabriel Celaya (Madrid, 1990) y una edición de *Oscura noticia/Hombre y Dios* de Dámaso Alonso (Madrid, 1992).

IGNACIO ELIZALDE

Catedrático de Literatura española en la Universidad de Deusto (Bilbao). Ha publicado entre otros trabajos los siguientes libros: *San Francisco Javier en la literatura española*, (Madrid, C.S.I.C., 1951); *Personajes y temas barojianos*. Premio Guipúzcoa de ensayo (Bilbao, Universidad de Deusto,

1975); Navarra en las literaturas románicas (española, francesa, italiana y portuguesa), 3 vols. (Pamplona, Príncipe de Viana, 1977); *Pérez Galdós y su novelística* (Bilbao, Universidad de Deusto, 1981); *San Ignacio y los jesuitas en la literatura española* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983), *Miguel de Unamuno y su novelística*, Premio «Ciudad de Irún» de ensayo, (San Sebastián, Caja de Ahorros provincial, 1983); *Literatura y Espiritualidad* (Bilbao, Universidad de Deusto, 1983); *Concepción literaria y sociopolítica de la obra de Coloma* (Kassel, Reichenberger, 1992).

ÁNGEL-RAIMUNDO FERNÁNDEZ

Ha sido catedrático de Literatura española en las Universidades de Barcelona (Palma de Mallorca) y Valencia. En la actualidad es profesor ordinario de la Universidad de Navarra.

Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *José Luis Hidalgo*, (U. de Oviedo, Archivum, 1962); *Personalidad y estilo en Feijoo* (Oviedo, C. Feijoo, 1966); *Menéndez Pelayo y los hispanistas norteamericanos*(Santander, BMP, 1968); *Jovellanos y Mallorca (manuscritos e inéditos)* (Palma de Mallorca, B. March Edic., 1974); *Unamuno en su espejo* (Valencia, E. Bello, 1975); *Índice de Papeles de Son Armadans*, (Pamplona, Eunsa, 1986). Entre sus numerosos artículos destacan los dedicados a la investigación de los símbolos (cuatro en *Traza y Baza*, 1972, 73 y 74 y uno en *Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra*, 1984) y los que inciden en aspectos de crítica literaria: sobre los cuentos en Blasco Ibáñez (en *El comentario de textos*, 3, Madrid, Castalia, 1979 y Universidad de Valencia, 1984), sobre aspectos del teatro de Valle Inclán, la narrativa de J. Fernández Santos, etc.

Ha editado, entre otras obras, *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara (Castalia), *El Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina (Espasa Calpe), *El Trovador* de García Gutiérrez (Anaya) y *Teatro Crítico* de Feijoo (Cátedra).

AMÉRICO FERRARI

Ha sido profesor en la Universidad de San Marcos (Lima) y en la Universidad de París-Sorbona. Desde 1972 es catedrático en la Escuela de Traducción e Interpretación de la Universidad de Ginebra.

Sus campos de investigación se refieren a la literatura hispanoamericana y teoría de la traducción.

Sus principales publicaciones son: *César Vallejo* (París, Seghers, 1967); *El universo poético de César Vallejo* (Caracas, Monte Ávila, 1972); *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo* XX (Lima, Mosca Azul Editores, 1990); *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas* (Valencia, editorial Pretextos).

PETER FRÖLICHER

Doctor en Filología Románica. Ha enseñado en las universidades de Zurich, Neuchâtel, Jalapa, Viena y, en la actualidad, es catedrático de literaturas hispánicas y literatura francesa en la Universidad de Constanza. Ha publicado trabajos sobre Montemayor, Cela, Borges y Vargas Llosa entre otros.

JORGE GARCÍA ANTEZANA

Profesor del Departamento de Estudios de España y América Latina de la Universidad Siman Fraser (Burnaby, Canadá), es autor del trabajo *Libro de Buen Amor: Concordancia completa de los códices de Salamanca, Toledo y Gayoso* (University of Toronto Press, 1981), además de numerosos artículos de análisis textual de textos literarios españoles e hispanoamericanos.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Filología francesa, es catedrático de Lengua y Literatura española del Instituto «Cardenal Cisneros» de Madrid.

Especialista en dramatología, ha publicado diversos trabajos de investigación en esta línea entre los que se cuentan: «Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro» (1981), «Identificación y distancia, Notas sobre la recepción teatral» (1988), «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro» (1989), «El espacio de *El Tragaluz*: Significado y estructura» (1990), *Drama y tiempo* (1991), etc., así como una edición anotada de *El Tragaluz* de Antonio Buero Vallejo y conocidos libros de texto para el bachillerato.

ALBERTO GIL ARROYO

Catedrático de Lengua y Literatura española en la Fachhochschule de Colonia y profesor de Lingüística Hispánica en la Universidad de Bonn; tiene numerosas publicaciones sobre la recepción de la Antigüedad en los siglos XVI y XVII (Calderón, Charron, Fray Luis de Granada), retórica, reproducción literaria del lenguaje hablado (Delibes, Sánchez Ferlosio) así como de terminología, sintaxis y gramática comparada (español-alemán).

GERMÁN GULLÓN

Doctor por la Universidad de Texas, ha sido catedrático de literatura española e hispanoamericana y de teoría literaria en las universidades de Pennsilvania y California. Ha publicado catorce libros entre los que se cuentan, dentro de la narratología, la primera teoría de la novela edita-

da en España (1974) así como *Evolución formal de la novela española del* XIX *y* XX (1990) y *La Novela moderna en España* (1991).

JACQUES JOSET

Catedrático de las universidades de Lieja y de la Libre de Bruselas, investiga en literatura española medieval, narrativa del Siglo de Oro y literatura hispanoamericana.

Es autor de más de cien trabajos (libros y artículos de revistas especializadas) de los que las ediciones del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (Madrid, Taurus, 1990) y *Cien años de soledad* de García Márquez (Madrid, Cátedra, 1991) son los últimos aparecidos.

WLADIMIR KRYSINSKI

Catedrático de Literatura comparada y Literaturas eslavas en la Universidad de Montréal.

Ha publicado numerosos estudios de semiótica literaria y teatral sobre Pirandello, Dostoïevski, H. James, A. Gide, O. Paz, C. Simón y A. Roa Bastos.

Sus libros principales son: *Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne*, (La Haya/París/Nueva York, Mouton, 1981) y *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité* (Montréal, Le Préambule, 1989).

En 1985 obtuvo el Primer Premio Internacional de *Discurso literario* de la Universidad de Oklahoma al mejor estudio sobre *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos.

LUIS LÓPEZ MOLINA

Profesor en diversas universidades europeas y americanas, desde 1972 es catedrático de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Ginebra. Además de su tesis doctoral *Tucídides romanceado en el siglo* XIV (Madrid, R.A.E.), ha publicado una treintena de trabajos sobre literatura clásica y moderna de los cuales varios se refieren a la obra de Ramón Gómez de la Serna.

ADRIANA MÉNDEZ RODENAS

Especialista en Semiótica literaria, ha sido investigadora en el Centro de Ciencias del Lenguaje (I.C.U.A.P.) de la ciudad de Puebla (México) y responsable del área de semiótica.

ISABEL PARAÍSO

Catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid, es autora de numerosos trabajos entre los que se cuentan los libros: *Teoría*

del ritmo de la prosa (1976), *Juan Ramón Jiménez, vivencia y palabra* (1976), *El verso libre hispánico* (1985), *El comentario de textos poéticos* (1988), *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez* (1990) y *La literatura en Valladolid en el siglo* XX, *1939-1989* (1990).

ESTANISLAO RAMÓN TRIVES

Catedrático de Filología española en la Universidad de Murcia. Es autor entre otros de los libros: *Aspectos de semántica lingüístico-textual* (1979), *Estudios Sintáctico-Semánticos del español — I. La Dinámica Internacional* (1982), así como de «Lengua y poesía» (1976), «Similitud y diferencia en la producción textual» (1985), «El intérprete holístico en el texto poético» (1988), «Aspectos semio-lingüísticos del texto constitucional hispanoamericano» (1990), «Lengua y lenguajes en la obra poético-literaria de Camilo José Cela» (1991), «Datos para una propuesta de tipología integrada de estilos enumerativos en español» (1991), etc.

PILAR SÁENZ

Es desde 1970 catedrática de Literatura española en la Universidad George Washington (Washington D. C.).

Es autora de los libros *Eugenio d'Ors: su mundo de valores estéticos* (Madrid, Plenitud, 1969), *The Life and Words of Eugenio d'Ors* (Michigan, International Book Publishers, 1983) y de rumerosos artículos.

EDELWEIS SERRA

Ha sido profesora de Teoría y Crítica literarias en las universidades Católica de Santa Fe, Nacional de Rosario y Nacional de Tucumán. Desde 1970, trabaja como Investigadora principal en el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario.

Ha publicado, entre otras, las siguientes obras: *Estructura y captación del poema* (Buenos Aires,1967), *El cosmos de la palabra: la poesía de Juan L. Ortiz*, (Buenos Aires, 1976), *Tipología del cuento literario* (Madrid, 1978) y *El mensaje literario* (Rosario, 1979). Es autora también de seis libros de poemas y dos de cuentos.

FERMÍN TAMAYO POZUETA

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid con una tesis sobre *Los espacios narrativos en «Tiempo de silencio» de Luis Martín Santos,* es profesor de Lengua y Literatura española de enseñanza secundaria en la capital de España y publica como investigador privado en diversas revistas especializadas.

GILBERTO TRIVIÑOS
Profesor titular en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción (Chile).

Ha publicado numerosos artículos sobre literatura española, teoría del relato y literatura hispanoamericana en revistas especializadas de Chile, México, Puerto Rico y España.

Es autor de *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya* (Barcelona, Ediciones del Mall, 1987) y coautor entre otros libros de *Las plumas del colibrí* (Santiago de Chile, IMPRODE, CESOC, 1989).

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres de Gráficas Lormo, S. A.,
en el mes de Diciembre de 1996.